ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СССР

2

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

МОСКВА

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ТОМ 2

ИСКУССТВО IV—XIII ВЕКОВ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Н. А. ЕЗЕРСКОЙ и О. И. СОПОЦИНСКОГО

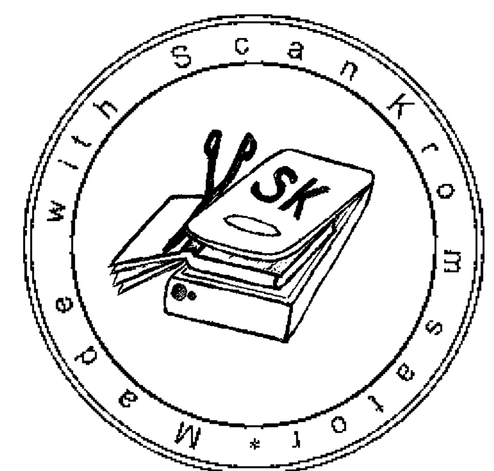
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1973

HISTORY OF THE ART

OF THE PEOPLES OF THE USSR

VOL. 2



И $\frac{812\text{-}0019}{024(01)\text{-}73}$ подп. изд.

ВВЕДЕНИЕ

Искусство эпохи средневековья — чрезвычайно важный этап в истории художественной культуры народов СССР, ибо это время формирования народностей и зарождения национальных культур. Развитие искусства в это время отличается неравномерностью: его расцвет в одном государстве подчас не совпадает с периодом расцвета в другом. Это обуславливается конкретными общественными и политическими условиями жизни тех или иных народов, их историческими судьбами. Хотя в эпоху феодализма сношения между государствами на территории СССР стали гораздо более интенсивными и регулярными, чем в предшествующие времена, они не могли поколебать обособленности государственных образований, складывающихся на основе социальной, этнической и религиозной общности.

В культурном отношении между различными землями существовало много сходных черт. Их сближала общность социально-экономического строя, рождавшего в самых различных формах с бесконечным разнообразием конкретных вариантов и оттенков сходные по своему основному содержанию политические, экономические, правовые, религиозные институты. Характер собственности в эпоху феодализма, сама структура феодального общества были одинаковыми и в Средней Азии, и на Кавказе, и на Руси. На одном полюсе этого общества — светские и церковные феодалы, на другом — эксплуатируемые массы, находившиеся в экономической зависимости, порой более тяжкой, чем рабство эпохи античности. Новые производственные отношения влекли за собой и новые государственные формы. Основой общества становилась строгая иерархия, отвечавшая задачам и целям порабощения народа, приведения его к повиновению. В конечном счете эту же цель преследовала и господствующая идеология феодального общества, нашедшая выражение во всех сферах жизни, в том числе в эстетических нормах, литературе, искусстве.

Огромная роль принадлежала религии, которая своим авторитетом подавляла малейшие попытки нарушить установившиеся порядки. Религия не позволяла вырваться из-под опеки церкви, ибо «чувства масс вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать бурное движение, необходимо было собственные интересы этих масс представлять им в религиозной одежде»[1]. Трудность понимания своеобразия средневековой художественной культуры состоит, таким образом, не только в том, что реальный мир, живые представления о действительности проявлялись в ней в особых формах. Сами эти реальные чувства, мысли, переживания народа облекались в религиозные одежды, которые, однако, позволяли выражать идеи, не знакомые культуре предшествующих этапов в истории человечества. Религия накладывала жесткую узду на творческое воображение художника, но в известной мере и оплодотворяла его искусство, давая возможность в рамках определенных архитектурных и изобразительных схем, в рамках узаконенного традицией «этикета»[2] выражать чувства и стремления, имевшие глубокий жизненный смысл. Христианский храм, живописные и скульптурные изображения на темы библейских легенд, которые воспринимались как реальные исторические события,— вот основа, из которой исходили зодчие и художники Армении, Грузии, Руси. Но эта же основа давала возможность раскрывать и жизненные устремления народа, его нравственное кредо, его эстетический идеал. То же самое относится и к искусству государств на территории СССР, находившихся в орбите мусульманского мира,— искусству Азербайджана и Средней Азии. Архитектурное убранство культовых и гражданских сооружений являлось здесь средоточием и высшим выражением эстетических представлений народов, исповедовавших ислам.

Впрочем, связь между религией и искусством эпохи средневековья нельзя представлять себе упрощенно. Эта связь в высшей степени сложна и противоречива. Религия проникала и в личную и в общественную жизнь человека. Она отражалась в его быте, в его чувствованиях, в его отношении к окружающему. Но вместе с тем религия была не в силах подавить в народе стремлений, находившихся с ней в явном противоречии. Вот почему в религиозном по своей форме искусстве средневековья заключено содержание, имеющее вполне определенный, конкретно-исторический, социально-общественный и нравственный смысл. Раскрытие этого, зачастую трудно поддающегося расшифровке смысла и является одной из важнейших задач изучения средневекового искусства, в том числе и искусства народов СССР эпохи феодализма. В отдельные периоды в искусстве различных народов нашей страны с огромной силой проявлялись глубокие гуманистические устремления общества, предвосхищавшие гуманизм нового времени, но получавшие «свое выражение в категориях, для мышления того исторического этапа наиболее ясных и понятных: в религии, в представлении о божестве как носителе всемогущества»[3].

Содержание искусства эпохи средневековья было в значительной мере близко народу. Если во времена

рабовладельческого общества искусство было обращено лишь к свободным гражданам, то теперь его народность приобрела более широкий смысл. Искусство не только раскрывало эстетические идеалы народа, оно произрастало на народной почве, нередко непосредственно используя формы народного, чаще всего крестьянского творчества. Связь искусства с художественными представлениями народа становится особенно глубокой в эпоху зрелого средневековья, когда на арену общественно-политической и культурной жизни вступают ремесленно-городские круги, роль и значение которых, впрочем, были весьма неодинаковы в различных государствах на территории СССР.

Влияние народного, крестьянского творчества на средневековое искусство в целом особенно явственно сказывается в памятниках светского характера. Эта связь обнаруживается и в архитектуре, и в живописи, и в скульптуре. Но особенно ясно она прослеживается в прикладном искусстве, в ювелирных изделиях, создателями которых были ремесленники, гораздо менее связанные в своем творчестве рамками жестких канонов и правил.

Искусство средневековья — синтетическое. Главенствующее положение в нем занимает архитектура. Живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство так или иначе соотносятся с художественным образом архитектурного сооружения, подчеркивая и его смысл и его назначение, хотя в разные периоды эта связь различна. Это не означает, что содержание изобразительного искусства отвлеченно, абстрактно. Напротив, оно исполнено очень большой жизненности и конкретности. Это обнаруживается в самих изобразительных мотивах и характере образов. Архитектура — это реальная среда, в которой живут и действуют персонажи средневекового искусства.

Росписи или скульптурные рельефы христианских храмов Армении, Грузии, Древней Руси являются богатейшим источником познания мыслей и чувств людей той эпохи. Они свидетельствуют о том, что средневековье отошло от гармоничного и ясного представления о мире и человеке, господствовавшего во времена античности. Это привело к определенным потерям в искусстве. Вместе с тем появились и новые, очень важные качества. В форме рассказа, хотя и религиозно-легендарного по своему сюжету, средневековые мастера повествуют о сложных переживаниях, нередко исполненных подлинного трагизма. Тем самым они открыли перед искусством новые горизонты. Изображение человека во всей сложности его внутреннего мира в искусстве нового времени было бы невозможно без завоеваний художников эпохи средневековья. Вместе с тем следует отметить многогранность средневекового искусства, его интерес к самым различным сторонам жизни как в сфере духовной, так и материальной, несмотря на рамки канонов и правил.

Важно также, что в период средневековья получили широкое развитие различные виды декоративного искусства. Жесткие ограничения ислама в изображении живых существ направили искания художников Азербайджана, Средней Азии на разработку разнообразнейших орнаментальных мотивов.

Впрочем, декоративные элементы — неотъемлемая часть и искусства христианского. Декоративный эффект неизменно учитывался художниками, расписывавшими храмы, он играет основополагающую роль в произведениях прикладного искусства, в отдельные периоды ему отдается явное предпочтение перед выражением сложных душевных движений и раскрытием драматических коллизий.

Надо сказать, что в искусстве средневековья огромное значение придавалось зрелищному моменту. Роскошь, великолепие искусства служили выражением силы и могущества светских и духовных властителей. Но вместе с тем, и это весьма существенно, широкие народные массы не были отгорожены от искусства непроходимой стеной. Народ был его создателем. Он был в значительной мере и его потребителем, особенно, когда дело касалось искусства, связанного с религией. Он — зритель и участник торжественных и красочных церковных действ. В городах он был даже своего рода заказчиком, диктовавшим художнику свои вкусы и требования.

Таким образом, и зрелищность средневекового искусства, порожденная в большой мере определенными задачами, которые ставились перед ним господствующими классами, в конечном счете выражала эстетические идеалы народа, его мечты о жизни, исполненной красоты и самых возвышенных чувств.

Различные этапы истории средневекового искусства не совпадают у народов, населявших территорию Советского Союза.

Эпоха средневекового искусства Средней Азии была длительной и сложной. Этап раннего феодализма охватывает здесь время до X века. В VI—VIII столетиях получает расцвет культура древнего Согда. Росписи Пенджикента этого времени представляют уникальный памятник средневекового искусства. Вторжение арабских завоевателей в начале VIII века нарушило естественный ход развития художественной культуры народов, населяющих теперь среднеазиатские республики. Арабы принесли с собой ислам и специфические формы искусства и архитектуры, присущие культуре мусульманского мира. Но уже в IX—X столетиях, в эпоху Саманидов, искусство Средней Азии обрело свои яркие особенности, выработало

свои, оригинальные формы культовых и гражданских сооружений.

Иной путь развития искусства характерен для Азербайджана. Борьба с сасанидским Ираном в эпоху раннего феодализма способствовала сложению специфических форм азербайджанской культуры; на этом этапе она имеет теснейшие связи с культурой Армении и Грузии. В дальнейшем, с включением в сферу ислама, искусство Азербайджана приобретает все большие отличия от армянского и грузинского. Нашествие тюрков-сельджуков в XI веке не могло изменить направления развития азербайджанского искусства. Больше того, оно как раз обретает зрелость в XII — начале XIII столетия и наиболее полно и ярко раскрывает свои возможности.

Уже во второй половине первого тысячелетия были созданы произведения искусства всемирного значения в Армении и Грузии, где восторжествовали феодальные порядки. За многовековой период здесь были выработаны четкие и ясные типы центрических и крестовокупольных сооружений, созданы великолепные образцы архитектурного декора, монументальной и миниатюрной живописи и торевтики. Формы византийского зодчества и изобразительного искусства получили в Армении и Грузии свою оригинальную интерпретацию, соответствующую художественным идеалам армянского и грузинского народов.

В Древней Руси первый период средневекового искусства падает на X—XII века, когда Киев стал столицей обширного государства, объединившего племена славян, обитавших в бассейне Днепра. За сравнительно короткий исторический срок древнерусское государство смогло достичь больших высот в области художественной культуры, отвечавших той выдающейся роли, которую оно стало играть в XI — начале XIII столетия. Органично и глубоко воспринявшие формы византийского искусства, не чуждавшиеся художественных достижений Востока и Западной Европы, древнерусские зодчие и художники сумели не только догнать своих учителей, но и в чем-то их превзойти.

Характерные особенности средневекового искусства Литвы, Латвии и Эстонии начинают проявляться еще позднее, чем на Руси. Это XIII—XIV столетия, когда здесь в полную силу обнаруживается связь со средневековой культурой Германии, Скандинавии и Польши. Эта связь рождает местные художественные формы как в архитектуре, так и в изобразительном искусстве.

Чрезвычайно интересными были пути развития искусства племен и народов, оказавшихся на периферии больших государственных объединений, в частности Сибири.

Своеобразие искусства Крыма объясняется историческими судьбами этого полуострова — долгое время его побережье было средоточием экономических интересов Византии. В городах Крыма со смешанным населением развивалось искусство, черпавшее свои формы из Константинополя и культурных центров Малой Азии.

Естественно, что представить искусство нашей страны эпохи средневековья в его единстве и целостности не представляется возможным. Да и стремление к этому было бы неверным в силу различия тех исторических путей, которые определяли развитие культуры различных народов на протяжении многих столетий. Однако важно проследить культурные связи, которые имели место в те далекие времена. Очевидно, эти связи были тем сильнее и отчетливее, чем ближе друг к другу стояли те или иные народы по своему культурно-историческому развитию. Отчетливо выступает общее в искусстве Древней Руси и Грузии XII—XIII веков, хотя прямых аналогий не так уж много. Самые интенсивные связи имелись между искусством народов Закавказья в доарабскую эпоху. Здесь можно, например, говорить о целом ряде общекавказских архитектурных памятников.

Сложнее обстоит дело с выяснением контактов между культурой Руси, Средней Азии и Азербайджана, хотя существование сношений Руси с Востоком в широком значении этого слова несомненно. На Руси бытовали самые различные предметы восточного происхождения. Многие образы искусства Востока, в том числе и фантастические, нашли на Руси благодатную почву для восприятия и соответствующей трансформации.

Но вопрос следует поставить и в более широком плане. А именно — как отразилось влияние Востока на искусстве Древней Руси, Грузии, Армении и сообщило им черты, не знакомые ни искусству Византии, ни искусству европейских стран, исповедовавших католицизм.

Проблема художественных взаимодействий будет решаться ограниченно, если забывать о том, что искусство народов нашей страны оказывало влияние на художественную культуру близлежащих стран. Это влияние было в отдельные эпохи весьма значительным.

Говоря о различных художественных влияниях, связях, взаимодействиях, мы, разумеется, не хотим придавать им решающее значение в развитии искусства. Напротив, признавая необходимость уделить этой важной научной проблеме внимание, мы подчеркиваем — самым главным является определение своеобразия искусства того или иного народа СССР, внесшего неоценимый вклад в сокровищницу мирового искусства. Для раскрытия этого художественного своеобразия недостаточно указания на влияния, как бы они ни

были значительны сами по себе. Каждый народ, заимствуя различные образы, формы, художественные средства, выражает в искусстве свои мысли, свои исторические устремления, свои нравственные идеалы. Тем самым он активно участвует в сложении художественной культуры всего человечества.

Коллектив авторов настоящей работы и ставит перед собой прежде всего задачу раскрытия того ценного, что создано в искусстве средневековья народами Советского Союза.

Настоящий том охватывает время с IV по XIII век. Рубежом этой многовековой эпохи явилось татаро-монгольское нашествие, которое в той или иной степени коснулось почти всей территории нашей страны. Оно наложило печать на искусство многих народов и в некоторых случаях надолго задержало естественный ход его развития.

Одной из задач настоящего тома является выяснение тех форм и художественных идей, которые продолжали жить и развиваться, несмотря на исторические потрясения, на иноземный гнет, и в конце концов дали жизнь искусству последующих столетий.

Материал тома располагается в такой последовательности, которая определяется временем сложения и расцвета искусства в тех или иных землях. Прежде всего речь идет об архитектуре и искусстве Средней Азии, Закавказья и Крыма — территорий, имеющих древние художественные традиции. Именно здесь раньше, чем где-либо, установились феодальные порядки и сделало первые шаги искусство средних веков. Далее идут главы, посвященные искусству древних славян, Руси и народов Прибалтики, у которых становление феодального общественного строя произошло позднее.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Переход к феодальному строю в Средней Азии и Казахстане сопровождался серьезными политическими переменами.

В 563—567 годах под напором тюркских племен и сасанидского Ирана рушится государство эфталитов, утвердившихся в V веке. Ему на смену пришел Тюркский каганат — «самая обширная из существовавших до сих пор кочевых империй»[4]. Эта империя раскинулась от Черного моря до Тихого океана. Однако, выплачивая дань Каганату, многие земли Средней Азии — Согд и Уструшана, Чач и Фергана, Чаганиан и особенно Хорезм — сохраняли, по существу, автономию. Области Южного Туркменистана входили в состав государства Сасанидов.

Установившееся политическое равновесие способствовало росту экономики. В VII веке расцветают ремесла и торговля, с Запада на Восток идут караваны. Заметную роль в культурной жизни того времени играл Согд. Согдийские колонисты, а вместе с ними согдийская письменность и культура, проникли через Семиречье в Восточный Туркестан до озера Лобнор.

Средоточием ремесла и торговли является город — шахристан, развитие которого пошло по феодальному руслу. На этой новой социальной основе возрождаются многие города рабовладельческого времени и возникают новые. Они строятся у стен феодальных замков, на границе со степью или у перекрестья торговых путей. Транзитный караванный путь лежал через Тараз, Самарканд, Бухару, Мерв, и эти узловые города неслыханно богатели. Пайкенд прослыл городом купцов.

Города были в то же время центрами художественной культуры. Искусство Средней Азии испытывает к началу VIII века необычайный подъем. Формируется блестящая школа изобразительного искусства — живописи и пластики как в монументальных формах, в большинстве неотделимых от архитектуры, так и в малых, связанных с ремеслом.

Но культуре Средней Азии готовился удар. Уже в 651 году арабские войска овладели Мервом и с тех пор не раз проникали за Аму-Дарью. С 705 года началось усиленное продвижение войск в глубь страны, которому раздробленные среднеазиатские владения не могли противопоставить единого фронта. В 709 году арабы заняли Бухару, в 712 — Самарканд, а с 20-х годов VIII века установили господство в долине Кашка-Дарьи, на нижнем и среднем течении Зеравшана, в Хорезме. Нашествие войск Халифата сопровождалось уничтожением произведений письменности, искусства, архитектуры. Города, накопившие массу ценностей, подвергались разграблению. Переплавлялись в слитки драгоценные сосуды и храмовые идолы из золота и серебра. Официальным языком документов и литературы становится арабский. Государственной религией постепенно утверждается ислам.

Протест местного населения против поборов и порабощения выливался в народные восстания. Бухарское восстание Шарика в 750—751 годах подняло горожан, зародившееся в 776 году в Мерве движение Муканны выражало протест земледельцев. Сопротивление чужеземной культуре было сильно и в других слоях населения. Показательно в этом смысле трудное и медленное закрепление ислама. Упорно придерживались прежней веры местные купцы, кашкашаны, отказ которых пойти на пятничный намаз вызвал разгром их замков мусульманами. Даже знать, внешне приняв ислам, втайне исповедовала местные культы.

VIII век в истории Средней Азии стал эпохой потрясений, политической и социальной ломки, становления новой идеологии. Этот период имеет особое значение для развития средневекового искусства.

Данные о строительстве, особенно городском, VI века еще скудны. Достаточно четко представляется лишь облик сельских усадеб среднеазиатского Междуречья.

Квадратные или почти квадратные в плане, на мощной платформе, с толстыми стенами из глины или сырца, эти многокомнатные сооружения, видимо, представляли собой коллективное жилище сельской общины, члены которой состояли в кровном родстве. Помещения жилого или хозяйственного назначения иногда связаны кольцевым коридором, который на периферии здания несет и оборонные функции, соединяя угловые башни. Лестницы вели на второй этаж, где

находились, вероятно, помещения с более легкой конструкцией. Компактный план отличается логичностью и в большинстве случаев симметричен. Толстые глухие стены здания, запасы зерна и воды обеспечивали возможность длительной обороны. Остатки построек такого типа обследованы близ Ташкента, в долинах рек Кашка-Дарьи и Сурхан-Дарьи.

Древний Пенджикент, покинутый жителями в третьей четверти VIII века, дает наиболее полную картину раннесредневековой городской застройки (VII— первой половины VIII века). На засушливых землях Мерва и Хорезма сохранились почти на полную высоту стены феодальных замков. В руинах зданий уцелели памятники сюжетной живописи и глиняной скульптуры. Обугленные в огне пожаров деревянные части позволяют воссоздать формы статуарной пластики и тончайшего резного декора. Письменные свидетельства арабских путешественников и географов пополняют недостающие звенья в цепи фактических данных.

Основные части города назывались: «шахристан» (по-ирански), или «медина» (по-арабски) — собственно город и «диз» — цитадель.

У стен шахристана в процессе развития города вырастал торгово-ремесленный пригород — «рабад» (в VIII веке процесс этот только начинался). Взаимосвязь частей, в зависимости от конкретных условий, менялась: цитадель ставилась в городских стенах (Мерв, Самарканд) или вне стен (Пенджикент). Контуры городского плана, подчиненные топографии местности, редко были правильными.

Особенности хозяйства различных районов Средней Азии наложили отпечаток на структуру города. Социальное расслоение внесло дифференциацию в городскую застройку — жилища знати, купцов, ремесленников выделяются в особые кварталы.

В Хорезме разветвленная система оросительных каналов способствовала усадебному расселению, города были немногочисленны.

Большинство городов VII—VIII веков не превышало по площади 15 гектаров. Государственная раздробленность и соседство кочевых племен заставляли прибегать к укреплению городов и целых районов. Городские стены дополнялись полукруглыми башнями. По гребню под защитой бруствера тянулся открытый ход для стрелков. Вдоль стен, защищавших земледельческие районы, ставились сторожевые посты — «рабаты».

В мирное время гарнизон этих пограничных крепостей занимался ремеслом, и некоторые из них стали ядром будущих городов.

Облик различного типа зданий определялся как социальными условиями, так и характером строительной техники. Все типы зданий — укрепления, жилища, храмы — возводились из уложенной слоями битой глины — пахсы и сырца. Широко применялись сводчатые покрытия, тоже сырцовые, тяжесть и распор которых требовали стен более метра толщиной. Отсюда массивность построек. Строительная техника, хорошо приспособленная к местным условиям, делала в этот период значительные успехи. Совершенствуются методы кладки арок и сводов, появляются купола, а вместе с тем и переходная угловая конструкция — тромп. Широко применялись и деревянные покрытия.

Своды выполнялись обычным для Среднего Востока методом «поперечных отрезков» — кладка выводилась в виде веера отдельными дугами, причем первый ряд опирался на торцовую стену, а каждый последующий ряд на предыдущий. Подкупольная конструкция была еще несовершенной — тромпы срезали только самые углы четверика, поэтому поперечник купола превышал ширину помещения, образуя на осях стен западающие полки. Тромпы в форме перспективных арочек обогащали внутреннее пространство игрой линий. Арки имели овальный профиль.

Обугленное пожарами дерево позволяет установить характер деревянных конструкций. Покрытия состояли из прогонов, балок и дощатой обрешетки. В парадных залах четыре колонны держали уложенный на прогонах деревянный брусчатый купол, известный и теперь в народной архитектуре под названием «чор-хона» и особенно распространенный в жилищах Западного Памира. Через купольное отверстие поступали свет и воздух. Стены завершались деревянным фризом. Колонна, как и позднее, состояла из базы, или постамента, круглого, уширенного книзу ствола с шаровидным или кувшинообразным основанием и капителью в форме усеченного конуса. Последняя дополнялась восьмиугольной абакой.

Раскопки древнего Пенджикента выявляют облик городского жилища VII—VIII веков.

В восточной части города раскинулись апартаменты знати. Многокомнатные жилые комплексы образовывали целые кварталы, тянувшиеся параллельно городской стене на сотни метров и разделенные узкими, но прямыми улицами. Каждый такой массив — жилище рода — делился на секции — обиталища отдельной семьи. Здания строились в два, иногда три этажа, связанные пандусами и лестницами. Помещения первого этажа были в большинстве узкие сводчатые, во втором — располагались более просторные комнаты с балочным покрытием. В нижние комнаты пробивался скудный свет через дверную фрамугу, окно под сводом или световой люк; верхние, вероятно, были освещены лучше. Двери навешивались только у входа, помещавшегося в лоджии с потолком на столбах или полусводом. Жилища знати занимали площадь в сотни квадратных метров. Здесь ясно различается деление на две части — жилую и парадную с квадратным четырехстолпным залом. Парадная половина имеет собственный айван и пандус или выделена рядом с входом.

Расположенный в первом этаже квадратный зал площадью до 80 квадратных метров и более освещался через фонарь в потолке. Единственная широкая дверь соединяла его с высоким сводчатым вестибюлем. Стены зала огибала глиняная суфа (подиум) до 50 сантиметров высотой, образуя против двери площадку. Это почетное место зала иногда было углублено альковом. Можно представить все великолепие убранства этих залов. Стены их покрывала живопись; потолки, колонны, наличник двери украшал резной орнамент.

Неподалеку от зала помещалась домашняя капелла с пристенным алтарем. Вход в капеллу выделялся тамбуром с арочкой, в передней стене неподалеку от входа находился алтарь, а между ними — ниша, где, вероятно, хранились связанные с культом предметы; вдоль остальных стен тянулась суфа. Алтарную арку фланкировали глиняные колонки, повторявшие в ми-

ниатюре формы деревянного ордера. Алтарь, по-видимому, завершался опиравшимся на колонки деревянным балдахином. На глинобитной площадке перед алтарем разжигали огонь.

В жилой массив входили своего рода общественные центры, где происходили собрания мужчин данного квартала, вечерние беседы, игры, совместные пирушки и, вероятно, деловые встречи. Это были залы площадью до 100 квадратных метров, прямоугольного плана, с потолком на колоннах. К торцу зала всегда примыкало служебное помещение с кулуарами, пандусами и лоджиями. Жилые кварталы обрастали мастерскими ремесленников.

Дворцы отличались от жилищ знати главным образом размерами и богатством убранства. Залы с плоским покрытием расширялись, получая не только квадратную, но и прямоугольную конфигурацию, умножалось их число. Дворец Афрасиаба (так называлось городище древнего Самарканда) стоял в шахристане. Пенджикентский и варахшинский дворцы помещались рядом с цитаделью, под защитой ее стен. Дворец столицы Уструшаны Бунджиката (близ современного Шахристана), более мощный, чем цитадель, занимал восточный конец города, господствуя над застройкой. В плане его выделяются Т-образный кулуар и прямоугольный тронный зал, где суфа образовала два яруса. Наиболее монументально был построен дворец на Варахше. Его огромный тронный зал шириной 19 метров выходил во двор тремя арками на круглых столбах из обожженного кирпича, покрытых резным стуком. Двор и зал были вымощены обожженным кирпичом. Зал был несомненно частично или полностью покрыт балочным потолком на деревянных колоннах, которые не сохранились. К этой официальной части примыкал комплекс зальных помещений более интимного характера. В руинах дворцовых сооружений найдены ценнейшие памятники изобразительного искусства.

Вокруг города группировались феодальные замки (кёшки) на пахсовом цоколе до 10 и более метров высоты. План и меньшие размеры отличают их от жилищ рубежа VI века; помещения группируются вдоль коридора, но иногда старая традиция напоминает о себе кольцевым коридором. Фасады замков и цитадели нередко организованы системой мощных полуколонн-гофр, соединявшихся вверху нишками с перспективными арочками. Стены замков завершал фриз из фигурных кирпичей или ступенчатые зубцы. Эти детали встречаются в раскопках на территории от Бухары до Семиречья.

Для областей Мерва и Хорезма особенно характерны замки-кёшки с гофрированными стенами. Квадратные или почти квадратные в плане, они ставились на высокую платформу-цоколь с покатыми гранями. Крепость Большая Нагим-кала VI—VII веков в Марыйской области была построена в два или три этажа, из которых первый скрыт в толще цоколя. Хорезмийские замки-усадьбы ставились посреди прямоугольного двора, обнесенного крепостной стеной с башнями. Таким был неприступный замок Якке Парсан VI—VII веков.

Крепостные стены с башнями окружал широкий двор; внутри стен поднимался на девятиметровом цоколе кёшк с гофрированными стенами. Комнаты кёшка группировались вокруг купольного помещения. Двор заполняли жилища челяди и служебные постройки.

До ислама население Средней Азии поклонялось разным божествам. Здесь столкнулись четыре мировые религии: зороастризм (огнепоклонничество), буддизм, манихейство и несторианское христианство. Зороастризм к VIII веку не занимал господствующего положения, как и буддизм, вытесненный из Согда к восточным и юго-восточным границам страны. Распространявшееся вдоль караванного тракта христианское вероисповедание еще сохраняло прочные позиции. Сильные христианские общины были в Мерве, Бухаре, Самарканде, Таразе. Преследуемые в Иране манихеи бежали за Аму-Дарью и энергично проповедовали учение Мани, находившее последователей среди широких масс населения. Было распространено дуалистическое учение маздеизма в местных его формах. Наконец, значительную роль играли божества местного пантеона — богиня плодородия Анахит, герой народного эпоса Сиявуш, олицетворявший весеннее возрождение сил природы, а также астральные культы солнца и луны. Образы, связанные с этими культами, широко представлены в живописи и скульптуре. Веротерпимость создавала почву для религиозного синкретизма.

Каждому культу отвечал свой тип храма. В письменных источниках встречаются указания на храмы огня (Бухара, Самарканд), церкви и «дома идолов». По аналогии с иранскими святилищами можно ожидать, что храмы огня представляли квадратную купольную целлу — святилище с кольцевым коридором, лишенную каких-либо изображений и декора. Подобное здание открыто в Нау близ Ленинабада. Остается неясным, какому культу принадлежали «дома идолов», особенно часто упоминаемые средневековыми авторами. Возможно, это были святилища местных культов, вроде храмов древнего Пенджикента.

Два разновременных храма древнего Пенджикента стояли в центре города напротив богатого восточного квартала, отделенные от него площадью. Оба здания похожи, хотя более старое по времени искажено перестройками. Каждый из храмов занимал в свое время середину двора, окруженного цепочкой служебных комнат и капелл. Четырехстолпные квадратные залы храмов имели вид айвана, свободно открытого к востоку. С запада в зал открывалась арка целлы, и по обе ее стороны помещались в нишах глиняные скульптуры. Оба помещения огибала с трех сторон галерея, сообщавшаяся с общим лицевым портиком *(илл. 1)*. Обращенный на площадь восточный фасад ограды с тремя воротами также был затенен портиком. Многокрасочная живопись покрывала стены залов, портиков и дворовых капелл. Отправлявшийся в храмах синкретический местный культ несомненно заключал в себе жизнеутверждающее начало. Восходящее солнце, которому поклонялись люди, озаряло светом красочную игру живописи.

Буддийские храмы Ак-Бешима стояли в рабаде. Как и в Пенджикенте, святилище храмов огибал коридор, но в целом они создают иной архитектурный образ. Большой храм Ак-Бешима, вытянутый с востока на запад, четко делится на три части: привратная группа помещений с глубоким порталом, вестибюлем, квадратной купольной часовней и жилищем сторожа; двор с навесами вдоль стен; собственно храм с прямоугольным залом, квадратным святилищем и обходной галереей. О былом великолепии зала можно судить по ку-

сочкам рельефов и штукатурки с росписью, найденным на полу: восемь круглых деревянных столбов были оштукатурены глиной и покрыты резным, окрашенным синей краской орнаментом с позолотой; потолок, как и стены, был оштукатурен и расписан. Зал освещался через люк в потолке. По обе стороны двери святилища к стене прислонялись гигантские фигуры сидящих глиняных Будд (сохранились стопы ног длиной до 80 см); другие скульптуры размещались на постаментах и в нише северной стены. О конструкции святилища можно лишь догадываться: предполагают, что здесь был деревянный потолок и купол из сырца. Галерея была заполнена скульптурой, стоявшей на суфе вдоль внутренней стены; стены и плоский потолок были расписаны.

Второй храм, в отличие от первого, укладывается в квадратный контур плана с выступающим к северу входом. Своеобразны крестовый с нишами план святилища и двойная обходная галерея. Во всех этих помещениях находилась скульптура и роспись.

Строились и буддийские монастыри. Руины монастыря VII—VIII веков (юг Таджикистана), известные под названием Аджина-тепе, позволили установить, что это была постройка (около 100×50 м) с двумя квадратными дворами и открытыми сводчатыми лоджиями на каждой стороне здания. Композиционная схема Аджина-тепе предвосхищает пространственно-планировочный принцип средневековых медресе. В монастыре найдено много фрагментов глиняной скульптуры и гигантская статуя лежащего Будды.

Близ Мерва и на Ак-Бешиме открыты остатки христианских церквей VI и VIII веков с небольшими крестообразными в плане купольными капеллами.

Несмотря на разнообразие культов, на всей территории Средней Азии преобладал обряд захоронения костей в керамических гробиках-астоданах (оссуариях) или корчагах. Этот обряд отвечает предписаниям древнего зороастрийского трактата Авесты, согласно которому труп отдавался на растерзание диким зверям и птицам, а очищенные кости собирались в упомянутых сосудах. Астоданы (оссуарии) и корчаги хранились в земле на участке или в самом здании усадьбы или в специальных постройках-наусах. Располагаясь цепочками и группами, наусы образовали обширный некрополь у городских стен Пенджикента. Это были сводчатые постройки, тесные и лишенные декора, с узким лазом, который закрывался деревянным щитком и заваливался камнями. Семейные усыпальницы пополнялись с течением времени новыми астоданами. Более раннюю форму науса являет групповой многокамерный могильник в окрестностях Мерва.

С утверждением ислама в качестве государственной религии основным типом культового здания становится мечеть. Мечети Средней Азии VIII века известны лишь по письменным источникам. Первой из них была, очевидно, соборная мечеть Бени Махан, построенная в центре Мерва сразу после захвата города войсками Арабского халифата. Когда она оказалась тесна для молящихся, построили более просторную у городских ворот, потом еще одну на канале Маджан. В Бухаре мечеть заняла языческий храм на базаре Мох.

Средневековые авторы сообщают и о других типах зданий. Аббасидский эмиссар Абу Муслим построил в Мерве базар и дом правления. Последний был возведен из обожженного кирпича с куполом в центре и выходящими на четыре стороны порталами. Время постройки этого здания — между 747 и 755 годами.

Торговцы собирались в положенный срок у ворот города. Тут же ставились караван-сараи. Известно, например, что у ворот Пайкенда стоял целый ряд таких построек и каждая обслуживала прибывших из определенного села или города.

Архитектура Средней Азии VI—VIII веков отличается своеобразием. Тип городского жилища и сельских замков не встречает аналогий в соседних странах. Обходная галерея вокруг святилища свойственна сооружениям многих доисламских культов. Акбешимские буддийские святилища близки храмам Восточного Туркестана. Но пенджикентские храмы не находят в сопредельных странах близкого подобия. Оссуарный способ захоронения характерен только для Средней Азии, хотя сводчатые камеры известны в парфянских некрополях Нисы, Хатры и Суз, куда они иногда помещали глиняные гробы с трупом.

Для обогащения архитектурной формы декором зодчие располагали еще ограниченным кругом технических приемов. Это в основном роспись, резьба по дереву, глине и стуку.

Расписной орнамент на стенах играл подчиненную роль, сопутствуя сюжетной живописи: горизонтальные бордюры ограничивали сверху и снизу живописное поле. Полосы орнамента, кроме того, очерчивали в храмах контур и софиты ниш. Наконец, расписной орнамент покрывал своды.

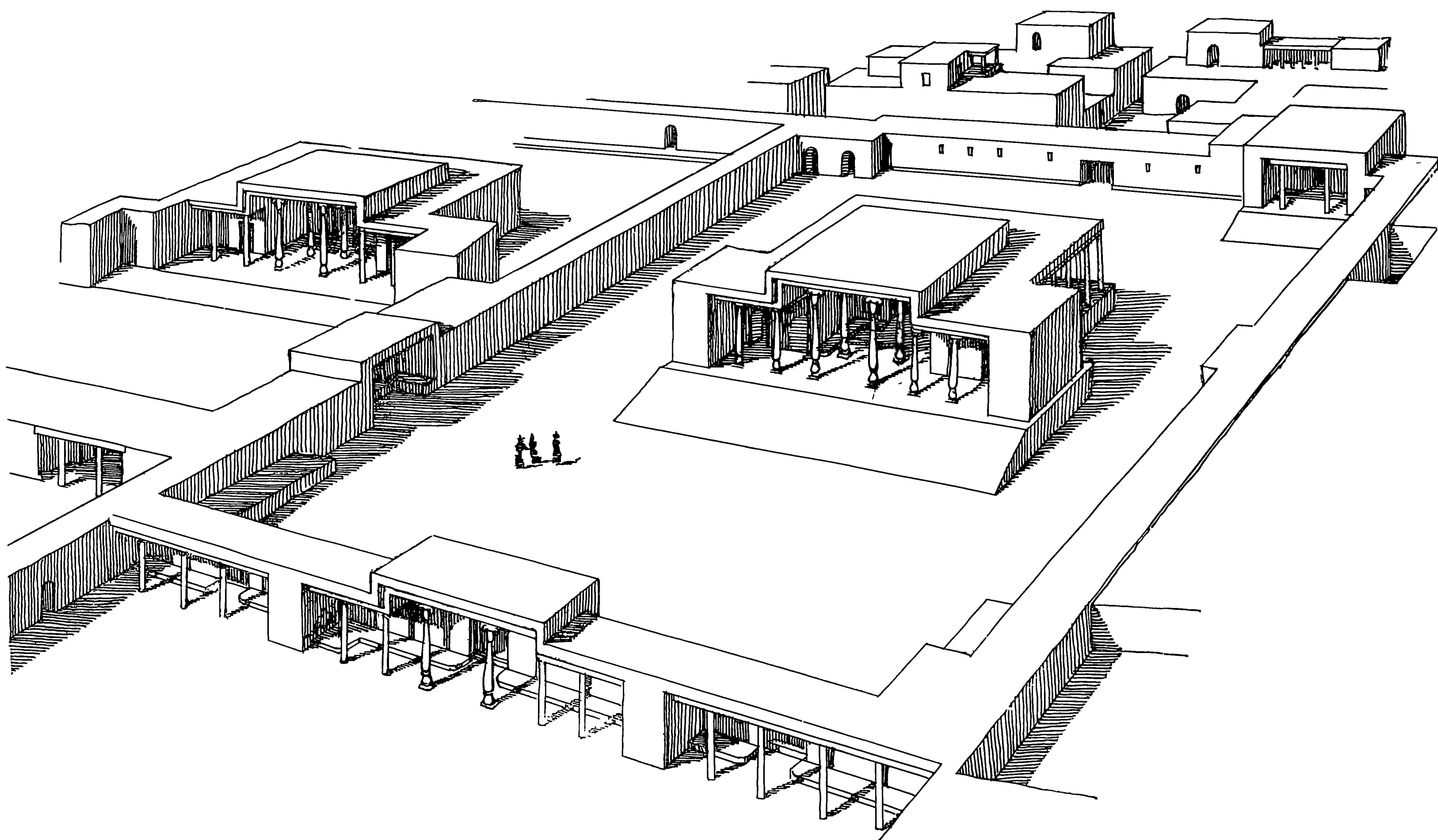
Самый распространенный орнамент бордюров из витков или спиралей имитирует растительный мотив наподобие стебля, но настолько стилизован, что скорее напоминает пенные морские волны. Крутые спирали образованы несколькими цветными полосами — белыми, желтыми, красными, голубыми — с круглыми наростами в отдельных местах. Иногда в таком узоре различаются листья, стебли и даже чашечка цветка, но краски всегда условны. Растительный орнамент может представлять повторение одного и того же несложного элемента. В некоторых пенджикентских бордюрах помещены архитектурные мотивы: гофры с чередованием освещенной и теневой граней, иногда подчеркнутых цветом, ступенчатые зубцы или нечто вроде решетки.

Геометрический орнамент еще только зарождался и представлен в элементарной форме — пояс ромбов, подобие меандра.

Орнамент сводов разбит сеткой с тюльпанами или иным стилизованным растительным мотивом в ячеях. Линии сетки на пересечении скреплены желтым кружком, как золоченой шляпкой гвоздя. Все это написано красной, желтой, черной красками по белому грунту.

Семиречье представляет другую художественную школу — фрагменты росписей Ак-Бешима по краскам и рисунку резко отличаются от образцов Пенджикента или Варахши.

Резной по дереву орнамент наиболее богато представлен в раскопках Пенджикента и Бунджиката, найден в Мадме и других пунктах Таджикистана, а также на юге Узбекистана (Джумалак-тепе). Он покрывал части потолка и колонны, венчающий стены фриз, фрамугу, наличники двери, очевидно и ее створки, а также



1. Храмы древнего Пенджикента. VIII в. Общий вид. Реконструкция В. Л. Ворониной

деревянный помост-сидение — тахт. В орнаменте использовались растительные мотивы с широким привлечением изобразительных сюжетов. Для оформления той или иной детали установился ряд общих приемов.

Орнаментальная полоса прогона, как и фриз, делится по высоте на три части: основной пояс, полоска пальметт, завершающий полувал. Если рисунок основного пояса отличается разнообразием, то орнаментика двух последних элементов повторяется, образуя вместе с отделяющими их гладкими полосками мягкий выступающий профиль. Полувал трактуется в виде гирлянды, но ее форма, как правило, упрощена — намеченная резцом косая сетка линий образует систему ромбических чешуек, очень условно выражающих идею орнамента. Пальметты, сопровождающие полувал в опрокинутом виде, тоже сильно упрощены, но каждая всегда имеет пять лепестков и отделяется от соседней круглым глазком. Особое внимание уделялось фризу. Самый нарядный мотив — аркатура, арочки которой, обрамленные перлами или пальметтами, редко оставались пустыми: в арочки вводился растительный орнамент или мифологический сюжет. Иногда они имели форму вогнутой нишки.

Нижний пояс прогона обычно заполнялся узором вьющегося стебля. В деревянной резьбе он прорисован уверенней и гораздо тщательней, чем в росписи. Мотивы орнамента балок разнообразны — кресты и квадраты (то выступающие, то углубленные), розетки, чешуйки и, конечно, гирлянды с пальметтами. Резьбой украшались и филенки потолка. Средняя часть заключала розетку или рельеф, обрамленный кружком из перлов, углы заполнялись пальметтами. Иногда части потолка покрывались толстыми досками с круглыми чашевидными углублениями и растительным узором.

В резном орнаменте особая роль принадлежит виноградной лозе. Рисунок верно передает характер растения. В особенно утонченных образцах орнамента стебель завязан восьмерками. Эти петли впоследствии прочно вошли в расписной орнамент и удержались до наших дней.

В узких бордюрах и окаймлениях применялись перлы и четырехлепестковые розетки. Наличники дверей огибал валик наподобие гирлянды, иногда в сопровождении пальметт и виноградной лозы.

Изысканно оформлялись лиственным узором капитель и абака. Преобладала техника резьбы с выборкой фона на глубину 0,5—0,8 сантиметра и скульптурной моделировкой листьев, ягод, пальметт. Резной орнамент, вероятно, окрашивался; во дворце Бунджиката деревянные части сохранили следы позолоты.

Резное дерево открывает семантику некоторых орнаментов росписи. С этой точки зрения непонятные «наросты» традиционного волнистого стебля представляются трансформацией виноградных усиков.

В одной из домашних капелл Пенджикента найдены упавшие со стены остатки резного по сырой глине фриза. Орнамент его точно воспроизводит все элементы резьбы по дереву — полувал, пальметты и витки ра-



2. Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе. VII в.



3. Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе. VII в.

стительного узора, но с более объемной и свободной моделировкой. На глиняном фризе из Тешик-кала (Хорезм) повторялись розетки и крупные фигуры — своеобразная интерпретация виноградного листа. Лепной глиняный орнамент был открыт в раскопках Ак-тепе близ Ташкента.

Резной стук для данного периода найден только на Варахше и составлял, видимо, привилегию дворцовой архитектуры. (Ввиду полного разрушения варахшинского дворца его декор собран из кусков, обнаруженных в завале.) В стуковом орнаменте Варахши есть общие мотивы с резным декором Пенджикента, например виноградная лоза. Но в основе своей он сильно отличается от резьбы по дереву.

Стуковый орнамент заполнял большие поля стен, что вытекает из самой природы материала: резной стук — типично настенный декор. Кроме растительных композиций, в нем можно отметить наличие геометрических узоров простейшего типа — сочетание квадратов и кружков. Искусству Варахши еще чужды сложные лучевые геометрические построения, известные впоследствии под названием «гирихов». Вместе с тем здесь встречаются изобразительные мотивы — рыбки, играющие в волнах, или куропатки, идущие в ряд, и т. п.

Для заполнения поверхности стен растительным узором в стуке использована знакомая нам по пенджикентским росписям система сетки. Но здесь мотивы более сложные, и плотное заполнение поверхности узором почти не оставляет фона. Рисунок строится на сочетании стилизованных листьев трехлепесткового цветка, перлов, сердечек. Местами растительный орнамент компонуется по лучевой системе, заполняя большие круги. Техника резьбы дает в разрезе зубчатый профиль. Некоторые орнаменты почти совпадают с пенджикентскими. Например, панно, украшенное кольцом перлов с розеткой внутри в сочетании с виноградной лозой (терракота), имеет близкую аналогию в рисунке на досках потолка в Пенджикенте.

Стук Варахши показывает несколько более поздний сравнительно с Пенджикентом этап развития орнамента, но стилистически примыкает к той же школе.

Виртуозный декор VII—VIII веков обнаруживает большую зрелость. Его образцы, особенно в резном дереве, представляют непревзойденные шедевры. Совершенно очевидно, что к этим вершинам орнаментального мастерства вел долгий путь.

Ряд сюжетов орнамента вырастает из устоявшихся представлений эпохи. Тюльпан — символ весеннего возрождения сил природы и в XX веке у таджиков и узбеков предмет особого почитания. Гранат и виноградная лоза символизировали в эмблематике Востока плодородие. Не удивительно поэтому, что все они входят в архитектурную орнаментику. Завоевали всеобщее признание и основы композиции — сетка на плоскостях и кривых поверхностях, волнистый стебель в бордюрах, разделяющие и окаймляющие полоски перлов.

Орнаментика Средней Азии и сопредельных стран нередко имеет общую морфологическую основу. В стенной живописи Ак-Бешима узор на красном фоне сближается с росписями Восточного Туркестана, да и в бордюрах там встречаются знакомые нам мотивы гофр. Сетка с заполнением ячеек широко употреблялась в орнаменте Средней Азии и Ирана в разных материалах как на плоскости, так и на кривых поверхностях, где эта система дает особые преимущества. Филенки потолка с изобразительным рельефом в круге и пальметтами по углам находят полную аналогию в стуковых плитках сасанидского Ирана. Стилизованная гирлянда точно совпадает с трактовкой этого мотива в резном дереве Восточного Туркестана (поселения III века на реке Ния). Общие с Варахшей мотивы встречаются в стуковом декоре парфянского комплекса Кухи-Ходжа, сасанидских памятников, омейядского замка Каср аль-Хайр аль-Гарби. Однако стиль орнамента народов Средней Азии при сопоставлении оказывается самобытным и сходство сюжетов лишь подчеркивает различие в трактовке формы. Многие мотивы архитектурного декора раннего средневековья дожили в народном искусстве до наших дней.

В VII—VIII веках получило высокое развитие монументальное искусство Средней Азии, тесно связанное с архитектурой. Дворцы, замки, дома богатых горожан, общественные сооружения и особенно храмы украшались сюжетной живописью и пластикой. Археологические изыскания последних десятилетий выявили огромное число памятников изобразительного искусства, и с каждым годом прибавляются новые открытия. Яркие краски настенной живописи усиливали декоративный эффект; рельефы и объемная скульптура наполняли здание зримыми образами, определяя его назначение, акцентируя отдельные части, подчеркивая тектонику. Монументальная живопись и пластика сливались с архитектурой, образуя синтез искусств.

Раннесредневековая живопись Средней Азии привлекала внимание современников. Китайские хроники восхваляли чудесное здание в Кушании, на стенах которого были изображены красками правители разных стран. Советская археология доказала повсеместное распространение живописи в районах оседлой культуры, от Семиречья на востоке до Хорезма на западе, открыв миру великолепные сокровища искусства Средней Азии и Казахстана. Разработанная нашими специалистами методика консервации живописи и снятия ее со стен позволяет сохранять драгоценные произведения искусства.

Помимо высокой эстетической ценности, живопись раннего средневековья представляет исключительной важности историко-культурный документ. Сложные и разнообразные композиции воссоздают перед нами картины жизни: сцены придворного быта, процессий, пиров, охоты, сражений в пешем и конном строю, культового ритуала, погребального обряда, спортивных состязаний. Тщательно прорисованные одежда и утварь восполняют наши представления о материальной культуре той поры. В живописи нашла отражение и высокая духовная культура. Черты ее открываются в сюжетах фольклора, басен и народного эпоса, образах мифологии и даже в кое-где вкрапленных образцах письменности. Историк, социолог, филолог, искусствовед почерпнут в настенной живописи обильный и достоверный материал. Здесь широко представлен животный мир, как реальный (кони, слоны, пантеры, кабаны, лани, обезьяны, птицы), так и вымышленный (полиморфные существа). Пейзаж почти неизвестен, и отдельные его элементы (горы, деревья) лишь изредка сопутствуют сюжетным композициям.

Живопись выполнялась в технике al secco по сухому слою тщательно затертой штукатурки из тонкоотмученной глины с мелкорубленой соломой. Обычно краски ложились на очень тонкий слой белого грунта из гипса (возможно, с добавлением каолина), в некоторых случаях — прямо на поверхность лёссовой штукатурки. Это были минеральные красители, в основном местного происхождения — охры богатой гаммы, от золотисто-желтых до пурпурно-красных и коричневых, лазурит. В небольшом количестве использовались органические вещества — черная краска (костный и растительный уголь, сажа), изредка — индиго. Краски, интенсивные и стойкие, составлялись на растительном клею.

Техника живописи состояла в нанесении на грунт кистью контурного рисунка, заполняемого ровным слоем краски. Припорохом художник при этом не пользовался — контур наносился сразу на стену разведенной черной краской свободной и плавной тонкой линией. Одно это показывает блестящее мастерство рисунка. В процессе работы допускались незначительные дорисовки и поправки. Лицо и части тела, прорисованные тонкой красной линией, заполнялись розовым, желтоватым, в некоторых случаях красно-коричневым тоном, что указывало на определенную этническую принадлежность персонажей. Части одежды и другие детали композиции окрашивались в чистые локальные тона; примеси белой и черной, соединения разных тонов позволяли разнообразить красочную гамму. Композиция всегда выступает на различно окрашенном фоне — красном, синем, черном. Отсюда условные обозначения вскрытых помещений: красный, синий, черный залы.

Обычно сюжетная композиция свободно заполняла поверхность стены, не прерываясь в углах помещения. Иногда она огибала стены панелью, оставляя сверху незаполненное пространство, или же членилась по высоте на три-четыре яруса. Ярусное распределение живописи находит аналогию в парфянских росписях Дура-Европос; однако сам по себе этот прием гораздо старше — таким способом компоновались еще ахеменидские рельефы Персеполя. По горизонтали живописное поле стены не было стеснено никакими рамками. Над панелью орнаментального или сюжетного харак-



4. Фрагмент настенной росписи Красного зала дворца Варахши. VII — начало VIII в.

тера шел неширокий орнаментальный бордюр. Отдельные ярусы разделялись узкими полосками белых по черному перлов, а панель, в случае сюжетного построения, разбивалась теми же перлами на ряд прямоугольных панно. Художник был не только великолепным рисовальщиком, но и колористом, создававшим смелые и неожиданные сочетания красок. Панель, по контрасту с основным живописным полем, нередко выделена фоном более мягкого оттенка (желтого, белого) и отличается ограниченной гаммой, графичностью, даже эскизностью рисунка.

Рисовальщик хорошо знал анатомию. Фигуры пропорциональны. Каждый поворот тела передан точно, позы, при некоторой иногда манерности, естественны и непринужденны. Голова дается анфас, в профиль или в три четверти. Прекрасно выражена динамика движения. При всех достоинствах рисунка живопись условна. Главные персонажи выделены крупными размерами, слуги в два-три раза меньше. Позы и движения канонизированы. Отсутствует линейная и воздушная перспектива, фон играет роль абстрактной среды. Однако неверно было бы называть эту живопись плоскостной: передача пространства в известной мере достигается компоновкой изображения в двух-трех планах, проработка мускулатуры, деталей фигуры и драпировок одежды моделирует объем. Намечаются попытки выявить объем цветом и светотенью; в ряде случаев, например, верхнее и нижнее веко оттенены красной краской, что делает более выразительной лепку лица.

Наиболее ранний из основных памятников живописи датирован VI веком — Балалык-тепе (Сурхан-Дарьинская область Узбекской ССР). Живопись по стенам парадного зала (4,8 $\times$ 4,95 м) над огибавшей помещение суфой занимала в высоту 1,8 метра, будучи ограничена сверху деревянным карнизом-полкой с окрашенным лепным по глине орнаментом. Изображена сцена пиршества. Сидящие попарно мужчины (некоторые из них полулежат) и женщины манерным жестом правой руки поднимают кубки. Отдельные фигуры, отступая немного в глубину, как бы на второй план, сокращаются по высоте. Уменьшенные в масштабе фигуры стоящих позади господ слуг с опахалами образуют как бы третий план. Композицию замыкает в правой части восточной стены группа из четырех девушек с музыкальными инструментами. Размер фигур указывает, что они приравнены к рангу слуг. Несмотря на значительное число действующих лиц (сорок семь) и, казалось бы, однообразную их компоновку, сцена не монотонна, ибо для каждого из персонажей найден свой выразительный жест, у каждого свой узор на платье (женщины в накидках). Фон был ярко-синим.

Живопись, обнаруженная при раскопках на городище Афрасиаб в помещении более десяти метров шириной, уцелела на высоту свыше двух метров. Она сразу привлекла внимание научного мира звучностью красок, необычайной тонкостью и выразительностью рисунка, изысканностью и четкой прорисовкой деталей. Белые пояснительные таблички согдийского письма, порой нанесенного и на одежду персонажей, помогают проникнуть в замысел художника: роспись повествует о прибытии к самаркандскому царю тохаристанского посольства. Еще не решено, является ли изображенная картина иллюстрацией к официальной истории царей Согда (одна из надписей сообщает имя чаганианского правителя Туранташа) или отражением





7. Рустемиада. Фрагмент настенной росписи Синего зала. Пенджикент. VIII в.

согдийского фольклора. Основная сцена развертывается на южной стене *(илл. 2, 3)*:

Справа налево шествует пышная процессия. Впереди белый слон (изображение плохо сохранилось; на спине слона, предположительно, восседала назначенная в жены самаркандскому царю хуннская принцесса). На двух верблюдах едут послы с булавами в руках — белый и краснолицый (белые и красные хунны письменных источников (?). Впечатляющей силой наделил мастер лицо краснолицего посланца с седыми волосами и бородой, мохнатыми бровями, ярко-синими выпуклыми глазами и хищным оскалом белых зубов; жестокое и властолюбивое, оно запоминается каждому, кто хоть мельком видел афрасиабскую живопись. Рядом по контрасту выделяется холеная бледность другого, чернобородого посла. Различие характеристик двух столь несхожих, но связанных по сюжету персонажей подчеркнуто и цветом одежды — белой у первого, красной у второго. За послами следуют конные и пешие дароносцы и свита. Несколько выше изображена вереница диковинных, явно символических белых птиц, напоминающих одновременно лебедя и страуса. Во втором ярусе росписи видны копыта идущих шагом коней. Западная стена представляет как бы дальнейшее раскрытие сюжета — персонажи в богатых одеждах стоят и сидят с дарами.

5. Пир феодалов. Настенная роспись Черного зала. Пенджикент. VIII в.
6. Рустемиада. Настенная роспись Синего зала. Пенджикент. VIII в.



8. Арфистка. Фрагмент настенной росписи Черного зала. Пенджикент. VIII в.

Рисунок ткани, драгоценности, детали конских украшений показаны подробно, как ни в одном произведении среднеазиатской живописи. Глубокий ультрамариновый фон выгодно оттеняет белизну, золото и киноварь одежд.

Живопись в залах дворца Варахши — Красном, Восточном и Западном — можно, видимо, отнести ко второй половине VII — началу VIII века. На панели Красного зала ритмически повторяется один и тот же сюжет: витязь на слоне отражает нападение двух чудовищ *(илл. 4)*. Всего различается десять таких групп, и в каждой художником найдены индивидуальные образы, неповторимые позы, движения и краски. Звери — львы, гепарды, тигры и другие — окрашены желтыми тонами с пятнами и полосами, а крылатые грифоны — белого и розоватого оттенка. В яростном броске они атакуют с двух сторон слона; сидящий на спине слона витязь поражает одно из чудовищ, направляя копье вперед или, обернувшись, назад. Сюжет и его решение, очевидно, навеяны издавна установившейся традицией изображать сцены охоты на слонах. Животное имеет неестественные пропорции: длинный корпус на коротких ногах; бивни растут из нижней челюсти. Снаряжение — стремя, уздечка, чепрак — такое же, как на лошадиной сбруе; окраска слонов — белая, серая или желтоватая в яблоках — соответствует лошадиной масти. Фигура витязя в диадеме, с ожерельем, браслетами и развевающимся шарфом несоразмерно крупна по отношению к слону и сидящему на голове слона погонщику — сказывается условность масштаба, о которой говорилось выше. Не исключено, что в основе своей композиция носит символический характер, отражая борьбу доброго и злого начал. Одноплановость и повторяемость придают ей декоративный характер. У основания росписи тянется узкий орнаментальный бордюр.

Над этой панелью, поверх узкой орнаментальной полосы на том же красном фоне начинается второй ярус живописи, от которой уцелели лишь фрагменты. Крупный, вынутый из завала фрагмент изображал, вероятно, «древо жизни» с причудливо изогнутыми ветвями, трехконечными листьями и плодами, с геральдическими фигурами фантастических зверей.

В соседнем, Восточном зале тематика и колорит живописи иные. К сожалению, она плохо сохранилась.

Основной сюжет росписи развивался на южной стене длиной около 11 метров. В центре композиции находилась огромная фигура царя или божества на троне, покрытом богатыми узорными тканями. Трон опирается на двух крылатых верблюдов. Левее трона коленопреклоненные жрецы совершают ритуальный обряд у жертвенника-курильницы с пылающим огнем. Жертвенник (как указывает желтая краска,— золотой или позолоченный) дает ключ к содержанию «тронной композиции», восполняя утраченные части живописи: царственная фигура держит в руке жертвенник, другая рука покоится на бедре, голова в сложном уборе окружена нимбом, указывающим на божественный характер персонажа. В композиции южной стены Восточного зала, правее трона, различается также тахт с балдахином на колонках, увенчанных фигурками-кариатидами. Панель западной стены заключала батальную сцену с вереницей вооруженных всадников; на восточной, где



9. Всадники. Фрагмент настенной росписи. Сводчатое жилое помещение. Пенджикент. VIII в.

видны стебли камыша, очевидно, была написана сцена охоты. Фон живописи был в этом зале светло-синий.

Среди известных памятников Средней Азии по обилию росписей первое место занимает древний Пенджикент, где расчищены, скопированы, сняты со стен десятки квадратных метров настенной живописи. Пенджикентская живопись датируется в границах от второй половины VII до семидесятых годов VIII века. Росписи покрывали стены жилых, общественных и храмовых помещений. Но деление монументальной живописи на культовую и светскую не может быть проведено ни по стилю, ни по содержанию, поскольку культовые сцены встречаются нередко в жилых и общественных комплексах.

В жилых домах Пенджикента росписью заполнялись в первую очередь квадратные парадные залы. Композиция ее подчинена определенной системе. Организующим центром являлся участок над эстрадой, где изображалась господствующая по смыслу и масштабам (примерно вдвое больше натуры) человеческая фигура в богатых одеждах, восседающая, скрестив ноги, на золоченом троне в форме животного — как раз этот сюжет раскрывается в живописи Восточного зала Варахши. Царственный персонаж на троне — композиция глубоко каноничная для искусства Средней Азии — встречается также в торевтике. Содержание живописи на других стенах носит повествовательный характер, распадаясь на ряд сцен, где иногда повторяется какое-то определенное действующее лицо. Эти изображения незаметно «перетекают» на главную стену, сливаясь с центральным сюжетом.

В живописи проходит перед нами вереница персонажей: аристократы в расшитых одеждах, с тонкой талией, с висящими у пояса длинным мечом и кинжалом; цари в коронах с золотыми крылышками; изящные женщины; воины в панцирях и кольчугах, вооруженные копьями и луком, конные, пешие; жрецы с жертвенником-курильницей. Золотые предметы и украшения переданы желтой краской. Встречаются и архитектурные мотивы. В композиции следует отметить многоплановость: кони в «летящем галопе», гнедые, вороные, белые, желтые, образуют шеренгу в четыре-пять рядов; человеческие фигуры полускрыты одна другой и даны порой на фоне архитектурных сооружений.

Содержание сюжетной панели, там, где она имеется, тематически не совпадает с основным полотном, развивая обычно ряд жанровых и мифологических сцен.

Великолепный Черный зал выделяется из всех прочих колористическими контрастами золотисто-красных тонов на глубоком матово-черном фоне. Направо от входа, на северной стене, мы видим сцену пиршества феодалов — несколько мужских фигур сидят под легким тентом, укрепленным на шестах; у двух из пирующих в руке чаша, у одного цветущая ветвь; рыцарь склонил колена перед царем; царь сидит на та́хте, слуга подает ему чашу; тент с зубчатой каймой как бы колышется ветром, углы его свиваются спиралью *(илл. 5)*.

На соседней, западной стене царь изображен в том же головном уборе, сидящим на складном стуле, перед ним в блюдах и чашах разнообразные яства. Вся эта походная обстановка находит пояснение в дальнейшем развитии сюжета — в сцене, где кипит жаркая битва конных и пеших воинов. Эта сцена переходит отчасти на южную стену, на оси которой находилась традиционная фигура на троне, к сожалению, не сохранившаяся. Зато слева от нее хорошо видна арфистка, услаждавшая слух правителя музыкой *(илл. 8)*. Роспись Черного зала была снизу окаймлена нешироким орнаментальным бордюром. Над описанными сценами, занимающими северную и западную стены, живопись продолжалась без четкого деления на ярусы; над тентом, под которым пируют феодалы, видны ноги вышестоящей фигуры.

В этом же здании восточного квартала открыт Синий зал, где фантазия художника наряду с реальными породила множество сказочных образов. Здесь роспись разбита на ярусы: невысокая (около 60 см) панель делится полосками перлов на прямоугольные панно, над нею различаются еще три яруса росписи (каждый около метра высотой). В первом ярусе над панелью один и тот же герой верхом на коне сражается то с реальными противниками, то с демоническими существами. Ключевая сцена — единоборство с чудовищем в образе крылатого змея с львиной головой *(илл. 6, 7)*. Герою грозит гибель, над ним разверзлась страшная пасть, змеиный хвост обвил ноги лошади. Исход битвы ясен из следующего эпизода: невредимый герой возглавляет группу всадников, чудовище агонизирует под ногами коня, из разрубленного туловища вырывается пламя. Летит по воздуху несомая крыльями колесница с двумя свирепыми демонами — «дэвами», стреляющими из лука (у стоящего во весь рост «дэва» козлиные рога и копыта), а на земле лежат уже поверженные демоны.

Очевидно, роспись представляет собой эпический цикл подвигов легендарного героя Рустема — согдийский вариант, предваряющий знаменитую «Шах-наме» Фирдоуси. Поразительно, с какой экспрессией художник передает образы, навеянные легендой. Фантастические создания показаны им так убедительно! В них столько движения и жизни, что можно поверить в существование дракона с человеческим торсом или козлоногих демонов. На главной, восточной стене зала, как всегда, помещалось изображение крупной фигуры на троне.

Панель Синего зала наделена совсем иным содержанием. Тематически она разбита на ряд эпизодов, занимающих неравной длины панно. Сценки отчасти носят бытовой характер, частью, как можно догадаться, передают фабулу басен индийского сборника Панчатантра, позднее переведенного в Иране под названием «Калила и Димна». В росписи фигурируют те же животные — бык, лисица, львы, слоны. Среди других сказочных сюжетов, изображенных в панно, запоминается тот, где юноша освобождает девушку, душа которой томилась в древесном стволе. Всего подобных сценок было около двадцати.

Также, видимо, ярусами компоновалась роспись зала жилого здания в северо-западной части Пенджикента. Сохранились нижний ярус и панель, тоже разделенная на панно. Восхитительна игра красок с глубоким синим фоном и яркой киноварью в деталях рисунка. Здесь изображена битва амазонок с массой конных и пеших воинов. Под ногами коней лежат убитые. Очень правдиво показан труп с безжизненно откинутой рукой, запрокинутым лицом, с изгибом корпу-



10. Щит с горы Муг. VIII в.

са, какой бывает лишь у мертвых. Как и в сцене с «дэвами», мастер не боится таких натуралистических подробностей, как вывалившиеся внутренности. На ковре несут раненую амазонку. Роспись панели, как и в Синем зале, отражает сказочные сюжеты, видимо, не связанные друг с другом. Целый мир народных преданий, мифов, басен, легенд спасает от гибели чудесная кисть художника. Но, чтобы их прочесть, полностью восстановить их содержание, нужны годы и годы.

Общественные здания древнего Пенджикента также расписывались. Особенно отличается в этом отношении восточный квартал, где почти все помещения имеют стенопись — зал с двухступенчатой площадкой, сводчатые кулуары и полукупольная лоджия свода. Многосюжетная роспись в зале опять компонуется в несколько ярусов; причем, известная сцена игры в нарды прямо отвечает назначению зала. В торец сводчатого кулуара очень удачно вписана фигура женского божества с эмблемами солнца и луны в поднятых ладонях.

Монументальная живопись играла огромную роль в храмах, отражая содержание культа и характер обрядов. В Пенджикенте росписи сохранились главным образом в северном храме, точнее — на южных его стенах. Росписи покрывали стены зала и айвана, причем в зале они поднимаются на высоту примерно двух метров. Следует особо отметить, что росписи в этом здании нанесены прямо на глиносаманную штукатурку, без гипсового грунта. Центральной темой является, вероятно, сцена оплакивания (на южной стене зала). Тело умершего (по одной версии это персонаж местного культа Сиявуш, по другой — его сын Форуд) покоится в легком деревянном арочном павильоне или катафалке. Рубчатая форма его красного матерчатого купола подчеркнута светотенью. У павильона-катафалка — группа плакальщиков обоего пола (красно-коричневая кожа четырех мужчин указывает на иную этническую принадлежность), рвущих на себе волосы и надрезающих мочки ушей. Рядом крупный гнедой конь с развевающейся гривой. Слева от павильона четыре крупные женские фигуры с распущенными волосами, из которых две — с зубчатым нимбом вокруг головы. Их присутствие подчеркивает культовый характер всей сцены.

На заднем плане виден фасад городского здания с зубцами и машикулями. Это говорит о том, что действие происходит вне города, может быть по дороге к той «возвышенной вершине», куда в соответствии с правилами Авесты выносили труп.

Настоящий шедевр живописи открыт в 1964 году к северу от храма, в более раннем помещении, почти уничтоженном надстройками. Это женское четырехрукое божество на спине дракона. Голова почти утрачена, но в остальном детали рисунка отчетливы. Фигура окутана плащом, расшитым перлами по синему полю, на огненно-красной подкладке. На руках, груди и косах золотые украшения — на этот раз они показаны не условно желтой краской, а выложены листовым золотом. На ногах с длинной и узкой ступней высокая, до щиколотки обувь, сквозной разрез которой скреплен двумя бантами. Рисунок по мастерству и тщательности прорисовки деталей стоит на уровне живописи Афрасиаба. С неповторимым изяществом и мягким юмором написан дракон — зеленовато-серое тело извивается множеством колец, голова лежит на передних лапах, умные глаза с выражением собачьей преданности смотрят на свою госпожу. Хвост и грива трактованы в виде черного орнаментального рюша. Очевидно, это вариант макара — распространенного в индийской мифологии акватического существа с рыбьим хвостом. В индийской иконографии макара имеет голову крокодила или слона и лишь в ранних образцах — голову рыбы. В данном случае образ отступает от канонических форм как своими внешними чертами, так и позой — голова макара повернута назад, тело



11. Будда. Глина. Храм в Куве. VII в.

многократно свивается в кольца, плавники превратились в легкую, почти кружевную, чисто декоративную оторочку. Но сочетание макара с женским божеством известно и в Индии.

По характеру и художественному уровню росписи северного храма отличаются от господствующего стиля росписей Пенджикента. Здесь рисунок более свободный, но страдает угловатостью и анатомическими неточностями, ему недостает изящества и плавности. Гамма красок ограничена сравнительно небольшим выбором теплых тонов (вероятно, это объясняется отсутствием белого грунта, без которого синие тона потеряли бы чистоту). Те же манера рисунка и техника наблюдаются в росписях некоторых жилых помещений восточного квартала города. Эти части застройки, как и храм, являются по всем данным относительно более поздними. Но отсюда не следует, что такие же изменения происходили в живописи других городских центров и что они закономерны вообще.

Дворцовые росписи Бунджиката еще только открываются, но уже теперь можно сказать, что они займут видное место в истории искусства Средней Азии. Сильно пострадавшие от пожара, они тем не менее привлекают внимание и мастерством выполнения и содержанием. Волчица, кормящая двух младенцев, заставляет подумать о восточных корнях мифа о Ромуле и Реме. Удивительной впечатляющей силой наделены демонические образы, вплетающиеся в повествовательную ткань сюжетных композиций с бурным действием и множеством персонажей.

Живопись Согда и Уструшаны составляет в стилистическом отношении единую школу, в сферу влияния

которой попадали и отдаленные районы: росписи Балалык-тепе отличаются от пенджикентских и варахшинских только этническим типом и покроем костюма. Можно отметить лишь одно отличие: лица и руки обведены контуром.

За редкими исключениями живопись отличается повествовательным характером. Она как бы делится на кадры, из которых каждый заключает определенный этап развития сюжета. Господствующей по смыслу и занимаемому месту являлась ключевая композиция, почти обязательная в живописи пенджикентских залов: огромная фигура на золоченом престоле чаще всего наделена чертами божества. Отсюда большие размеры, босые ступни, жертвенник по соседству с фигурой. К этому центру стягивались нити повествования, где широко представлены обрядовые и батальные сцены, быт аристократии с пирами и охотами. Проскальзывают жанровые эпизоды, например сцены борьбы. Большое место занимает тема религиозных культов, глубоко проникавших в быт населения Средней Азии. Стенопись передает иконографию местного пантеона, символику местных верований и, в частности, отражает астральные представления. Пример тому женское божество с символами луны и солнца в руках, образы Митры и Нанайи (четырехрукое божество в сцене оплакивания). Сюжеты с жертвенником встречаются повсеместно. Важнейшей особенностью живописи является ее тесная связь с литературным творчеством. Подвиги Рустема в пенджикентской живописи иллюстрируют созданное на согдийском языке и сохранившееся в отрывке сказание об этом герое.

Можно подметить в композиции росписей своего рода боязнь пустого пространства. Свободные участки по верхнему краю живописного поля заполнены изображениями птицы или крылатого фантастического существа, несущего кольцо или веночек с развевающимися лентами. Часто это «сэнмурв» с головой и лапами собаки, крыльями и хвостом дракона. Он встречается неоднократно в росписях Пенджикента. Этот мотив, тематически не связанный с основным сюжетом, носит геральдический характер. В Балалык-тепе роль декоративного заполнения играют фестоны из лент или гирлянд, пропущенные через кружки и веночки.

Закономерно поставить вопрос, в чем выражена творческая индивидуальность мастеров, оставшихся для нас безымянными. Их яркий талант проявился в безукоризненном рисунке и великолепии красок Пенджикента, Афрасиаба, Варахши. Не трудно заметить, однако, что в композиции и рисунке долгой традицией выработан особый язык — позы и движения сведены к ряду своего рода шаблонов, которыми руководствовался художник и которые облегчали в каждом отдельном случае построение сюжета. К числу таких стереотипов относятся жест руки с кубком, «жест удивления» — палец, прижатый к губам, или лошадь в шаге и галопе и так далее. Определенное сочетание аксессуаров наделялось особым смыслом, который был понятен современникам. В этом отношении живопись раннего средневековья была коллективным творчеством, как и более поздние проявления художественного гения народов Средней Азии.

Щит с горы Муг — уникальный пример своего рода станковой живописи. На коже, обтягивающей деревянную основу щита, написан конный воин в панцире, с колчаном за спиной (голова и ноги утрачены). Палитра красок (желтая, красная, синяя, черная) и манера рисунка следуют приемам пенджикентской живописи *(илл. 10)*.



12. Голова монаха из Аджина-тепе. Глина. VII—VIII вв.

О широком распространении в Средней Азии скульптуры можно судить по сообщениям раннесредневековых авторов. Резные изображения человеческих фигур украшали ворота замков близ Бухары, на базаре Мох в Бухаре торговали «идолами», а в капищах арабы находили идолов, отлитых из серебра и золота. Если верить письменным источникам, существовали очень крупные статуи, помещавшиеся вне здания. Статуя, находившаяся в самаркандской цитадели, была видна издалека. Золотая (золоченая?) статуя 4,5 метра высотой стояла якобы в Иштихане близ Самарканда. На украшения «идолов» шли не только серебро и золото, но и ценные камни — у некоторых статуй вставлялись в глазницы рубины и крупный жемчуг. Открытие подлинных памятников показало, как высоко стояло искусство ваяния и как велика была роль монументальной пластики.

Скульптура из серебра и золота до нас, разумеется, не дошла. Уцелели жалкие фрагменты объемных бронзовых отливок — часть львиной фигурки из буддийского храма в долине Санзара и найденный под Самаркандом слепок верблюжьей ноги в натуральную величину (Музей истории Узбекской ССР). Возбуждавший алчность ценный металл расхищался или переплавлялся, лишая мировую художественную культуру уникальных образцов искусства.

Широко стали известны произведения из материалов обыденных, зато и более распространенных — глины,



13. Рельеф панели из Пенджикента. Глина. VIII в.

дерева, стука. Любопытно, что каждый материал как бы находит свою область применения — в храмах скульптура, как правило, глиняная, в жилище — деревянная, в дворцовых сооружениях пластика вся из дерева или резного стука.

Скульптура обильно украшала храмы, особенно буддийские. В жилище, если не говорить о дворцах, сравнительно с живописью она применялась более умеренно. Храмовая скульптура воспроизводит иконографию буддийского и местного пантеонов, образы мифологии. В жилище — более широкий круг сюжетов, хотя не исключены мотивы, связанные с религией и мифологией. Дворцовая скульптура более разнообразна по тематике; она включает целые рельефные картины с фигурами людей и животных на фоне пейзажа, причем эти рельефы разворачивались на поверхности всей стены.

Были известны все виды пластики, от статуарного изображения до плоского рельефа. В этом смысле многое зависело от материала.

Глина — хрупкий материал, и трудно было обеспечить устойчивость статуарной глиняной скульптуры. Фигуры из глины во весь рост, видимо, были редки и, вероятно, крепились тем или иным способом к стене. Сидящие фигуры встречаются часто. Они внушали меньше опасений в смысле прочности, особенно если поместить их в нишу, предохранявшую их от повреждения. Для скульптур храмовых залов Пенджикента специально сделан выступ в нижней части ниш со ступенькой для ног. Скульптура прислонялась к стене, что гарантировало ее устойчивость. Так скульптура «сживается» со стеной, превращаясь в горельеф и барельеф. Различная высота настенного рельефа диктовалась к тому же композиционными планами.

Иное дело — дерево. Этот материал позволяет выполнять статуарные изображения во весь рост. Произведения из дерева могут играть в здании не только эстетическую, но и конструктивную роль — служить опорой, несущей конструкцией. Так появляется тип кариатиды.

Стуковая пластика известна пока лишь в форме настенных рельефов.

Глина употреблялась для скульптуры в смеси с саманом. Торс фигуры, ноги и руки армировались деревом — палками или брусками, обмотанными травяным жгутом; в пальцы вставлялись камышинки, скреплен-

ные с основным каркасом шерстяной нитью. Выступающие детали — драпировки, локоны и прочее — укреплялись при помощи конского волоса и овечьей шерсти.

Процесс выполнения скульптур был долог и сложен, сопровождался многослойной лепкой и многократной сушкой. Для головы заготовлялась болванка, закрепляемая на туловище посредством шипа, после чего производилась общая отделка скульптуры с проработкой деталей лица и костюма по слою пластичной глины в 1,5—2 сантиметра. Отдельные детали (цветы, ювелирные украшения) штамповались особо, просушивались, иногда подвергались муфельному обжигу и закреплялись на место жидкой глиной. Глиняная скульптура всегда окрашивалась.

Иконография буддийских образов, почти не сохранившихся в живописи, прослеживается в скульптуре. Они строго каноничны — Будда, Бодисатва, сонм других персонажей и демонических образов. О них дают понятие скульптуры храма в Куве (Ферганская долина) и Аджина-тепе (VII—VIII вв.). Размещались они вдоль стен — на суфах и в нишах. Все скульптуры были связаны со стеной, но почти объемны и ярко окрашены в соответствии с канонами буддийской иконографии: тело и лицо — в кремовый, голубой, синий и черный цвета; одежда — в голубой, белый, кремовый; украшения покрыты позолотой разных оттенков. Сохранность скульптур фрагментарна. От гигантского Будды в Куве остались только голова, плечи и правая рука. Канонизированный образ с отрешенным выражением лица и полуприкрытыми веками получил своеобразную деталь — третий глаз на лбу *(илл. 11)*.

Эта особенность, которая встречается и у демонических персонажей в росписях Бунджиката, характерна для определенного круга божеств в пантеоне Бурятии и Монголии. На плечах перевязь с голубыми цветами, на руке — браслеты из драгоценных камней.

Кроме Будды, найдены головы других богов и демонов. Среди них привлекает внимание фрагмент головы богини Шри-дэви, защитницы веры. Окрашенное в черный цвет лицо богини с тонкими позолоченными бровями искажено яростью, на голове — венец из черепов (обычная принадлежность божеств бурятского пантеона). Эта и другие головы из Кувы и Аджина-тепе, если отвлечься от принадлежности некоторых из них к фантастическим персонажам, решены в реалистической манере, с динамической выразительностью мимики лица (*илл. 12*). Стоит сказать и о том, что во дворе храма найдены фрагменты конной статуи.

Обнаруженная в руинах буддийского монастыря Аджина-тепе гигантская фигура Будды достигала в длину 13 метров. Лежащий Будда открыт и на Краснореченском городище в Киргизии.

Глиняные скульптуры, находившиеся в свое время в храмах древнего Пенджикента, были уничтожены мусульманами. Частично сохранились лишь глиняная панель, огибавшая южную и западную стены айвана у главных ворот северного храма. Содержание ее своеобразно. Действие развивается в волнах потока *(илл. 13)*.

Середину панели южной стены занимает мощный торс полиморфного существа с обнаженным человеческим корпусом и парой изогнутых рыбьих хвостов. Это «якша», персонаж индийской мифологии. Слева от него разверзлась клыкастая пасть макара, готовящегося поглотить двух рыбок. Справа — хвост какого-то акватического существа и две человеческие фигуры по пояс в воде. На западной стене сюжет продолжен — в волнах плещутся рыбы и видна еще одна человеческая фигурка, наполовину скрытая водой. Высказано предположение, что сюжет в целом отражает представления о священной реке Зеравшан, что ягненок на руках одной из человеческих фигур, изображенных на южной стене, является жертвенным животным. В рельефе панели более выпукло дана основная в сюжете фигура якши. Волны то струятся вокруг фигур, то свиваются спиралью. Заметны следы былой окраски: волны были голубыми, тела — розоватыми, язык макара — красным.

Близ входа поясная человеческая фигура в тунике (голова утрачена) как бы поддерживает граненый постамент, на который, возможно, опиралась колонна или пилястр, оформлявший вход в храм.



14. Женщина-птица. Глина. Пенджикент. VIII в.



15. Кариатида из Пенджикента. Дерево. VIII в.

Единственный сюжетный рельеф, найденный в раскопках жилища, относится к одной из домашних капелл Пенджикента, где был и орнаментальный глиняный фриз. В рельефе изображены две женщины-птицы, повернутые лицом друг к другу. Их лица печальны, полуоткрытые уста словно вещают людям таинственные откровения *(илл. 14)*.

Отмечая в Мерве постройку с кровлей, лежащей на четырех фигурах, Ибн аль-Факих, бесспорно, имел в виду деревянные кариатиды. Большинство найденных в Средней Азии объемных скульптур из дерева относятся именно к этой категории. Из них самые крупные и наиболее сохранившиеся открыты раскопками древнего Пенджикента и Бунджиката. Фигура из Пенджикента высотой до 2 метров сильно фрагментирована, другие, размерами от одного до 1,3 метра, позволяют в полной мере оценить мастерство ваятеля.

Впрочем, эти скульптуры не являются в точном смысле объемными. Тыльная сторона их, скрытая от зрителя, не обработана и представляет собой плоскость или ребро стойки. Такие фигуры могли поддерживать, например, балдахин тахта или крышу светового фонаря над центром зала. Руки статуй, прикрепленные к туловищу шипами, не сохранились.

Эти деревянные фигуры были мужскими и женскими. Очевидно, они ставились парами и по четыре, что согласуется с сообщением Ибн аль-Факиха. У пенджикентских фигур особенно хорошо различаются тщательно разработанные детали одежды (с нитями перлов и богато расшитым круглым воротом), образующей ниже пояса складки в форме луночек *(илл. 15, 16)*. Одна из фигур одета в камзол с острым вырезом до пояса, из-под которого видна кольчуга. У другой прекрасно сохранилось лицо — глаза со зрачками и ресницами, нос с горбинкой, ухо с серьгой.

Знание анатомии, проявленное пенджикентскими мастерами в живописи, не изменяет им и в скульптуре — так правдиво выражено положение человеческого тела с грузом на голове, с полусогнутой ногой, с еле заметным поворотом корпуса вправо и прогибом вперед.

В замке Чиль-Худжра близ Шахристана и на Балалык-тепе найдены небольшие деревянные головки, несомненно принадлежавшие кариатидам.

В деревянных частях зданий нашел широкое применение рельеф. Фризы в простейшем случае изображали вереницу животных. На одном из фризов Бунджиката даны барельефом лежащие лани, на другом — львы во встречном движении к «древу жизни». Высота полосы около 25 сантиметров.

Мастер показал себя в этих образцах прекрасным анималистом, резец его уверенно и свободно передал позы и движения зверей. Крупы и плечи ланей и львов помечены солярным знаком в виде вихревой розетки. Наиболее монументален и сложен по композиции фриз из Пенджикента с мифологическими сценами в арках. Под арками тянется бордюр с фигу-

16. Кариатида из Пенджикента. Фрагмент. Дерево. VIII в.

17. Резная деревянная филенка потолка из Пенджикента. Фрагмент. VIII в.

18. Резной деревянный фриз из Пенджикента. VIII в.











19, 20. Фрагменты резного стука из дворца в Варахше. VIII в.

рами крылатых львов. Общая высота фриза составляет 60 сантиметров *(илл. 18)*.

Филенки потолка одного из парадных залов Пенджикента заключали медальон с изображением всадника, поражающего копьем льва. Фигуры витязя в доспехах и коня под богатым чепраком детально проработаны. Упруго сжатое тело льва готово к прыжку. Рельеф так высок, что передняя левая нога коня (движение всегда влево) отделена от плоского фона. Иногда сюжет меняется — изображаются отдельные животные *(илл. 17)* или групповые сцены.

Самым ценным из памятников резного дерева является, несомненно, большой тимпан из Бунджиката. Сколоченный из толстых досок полукруг диаметром до трех метров помещался над входом в аудиенц-зал дворца правителей Уструшаны. Крупные рельефные фигуры, заполнявшие центральное поле, почти бесследно утрачены, но резьба по периферии достаточно хорошо сохранилась. По краю тимпана в двойной раме из гирлянд и пальметт расположены семнадцать круглых медальонов. Кольцо пальметт заключает сюжеты народного эпоса.

Преобладающая композиция — поединок двух всадников на вздыбленных конях, под копытами которых лежит поверженный воин. Фигуры даны горельефом, причем наблюдается та же особенность, что и у пенджикентских филенок — передние ноги коней и ноги всадников, обращенные к зрителю, отделяются от фона наподобие круглой скульптуры. Сцена наполнена движением, лица дышат экспрессией. Мельчайшие детали этих миниатюр (поперечник медальонов всего 22 см) прорисованы удивительно достоверно и подробно. Свободное пространство между медальонами заполнено полуобнаженными фигурками.

В этом образце резного дерева исключительно детально проработаны растительные элементы орнамента — листочки гирлянды и пальметт. Художественные достоинства выдвигают тимпан в ряд мировых шедевров.

Раннесредневековая деревянная скульптура в целом отличается реалистическим характером.

Образцы стуковой пластики дает Варахшинский дворец *(илл. 19, 20)*. Вдоль стен аудиенц-зала развертывались на фоне пейзажа сюжетные композиции с крупными, иногда почти в натуральную величину, изображениями людей и животных. Рельеф, местами до 30 сантиметров глубины, крепился к стене деревянными шипами. Фрагментарное состояние рельефов не позволяет восстановить их сюжеты. Можно, однако, разбить их в общем на две группы: оформление целых стен, где фигуры людей и животных выступают на фоне пейзажа с деревьями в 2—3 метра высоты, скалами и водоемами, и сюжетные фризы.

Человеческие фигуры представлены фрагментами торса, головы, рук, ног. Лицо, повернутое анфас, в три четверти или в профиль, дано довольно эскизно, без проработки деталей, скупыми движениями резца. Некоторые головки напоминают персонажей айртамского фриза. Костюм с нитями перлов, поясом, складками

ткани значительно больше занимал художника. В широком фризе на темы охоты фигурировали конные лучники и бегущие животные — горный козел, кабан. Здесь живо передано движение. Узкий бордюр изображал вереницу куропаток. В потоках воды, показанных витками и спиралями, резвились рыбы. Как и в живописи, не обошлось без фантастических существ вроде пегаса, женщины-птицы, грифона, дракона.

В Северном зале дворца найдены также рельефы из обожженной глины, среди них женская фигура в свободной одежде. По выполнению эти рельефы значительно уступают стуковым.

Кочевые народы обычно отстают в развитии художественной культуры от оседлых, но и они оставили оригинальные памятники изобразительного искусства.

Каменные изваяния (так называемые бал-балы) Тянь-Шаня и Семиречья представляют собой поминальные стелы тюркских племен. Эти стелы, высотой не более полутора метров, посвящались усопшему. По характеру пластики их можно разделить на плоские, обработанные с одной стороны, и трехмерные. Техника ваяния «точечная», фон и линии выбиты с помощью заостренного металлического орудия. Голова и короткие руки слиты с туловищем. Плоскостное, очень упрощенное и условное изображение передает монголоидный этнический тип, о чем свидетельствуют сросшиеся брови, выступающие скулы, усы, борода клином, а также некоторые детали костюма — отвороты халата, пояс с подвешенным мечом или кинжалом, головной убор, серьги в ушах. Большинство персонажей держат в руках кубок или чашу в знак того, что усопший как бы присутствует на собственных поминках. Иногда изображались убитые покойным враги. Каменные изваяния распространены по азиатским степям от юга Приуралья до востока Монголии *(илл. 21)*.

Тюркам принадлежат и некоторые петроглифы Семиречья — высеченные контуром наскальные рисунки человека и животных.

Высокая художественная ценность произведений живописи и скульптуры Средней Азии VI—VIII веков сама по себе убеждает в самобытности этого искусства. Но при тесной близости соседних стран оно не могло развиваться изолированно.

От сасанидского Ирана сохранилось мало памятников живописи. Но Афганистан и Восточный Туркестан дают обильный сравнительный материал. Живопись монастыря VII века в Фундукистане в некоторых образцах по стилю, сюжетам и технике близка пенджикентской, но здесь есть и обнаженные полногрудые женские фигуры чисто индийского характера. Больше общего с пенджикентскими в росписях Восточного Туркестана (пещеры Кизыла), где изображены вооруженные мечами представители аристократии, художники с кистями в руках, конные воины. Надо заметить, что и в Фундукистане и в Восточном Туркестане реалии иные, чем в Пенджикенте и на Варахше, иной покрой платья, отворот кафтанов, прическа. «Всадники» Кизыла, в отличие от «конников» Пенджикента, сидят без стремян.

Многое в скульптуре, как и в живописи, определялось общностью миропонимания, канонами культовой иконографии и мифологии, общностью содержания народного эпоса, в котором всегда четко обозначены характерные черты героя и его окружения. Выше отмечена условность поз, мимики, атрибутов, окраски скульптур буддийских святилищ, которая роднит их с буддийским пантеоном Южной и Юго-Восточной Азии и Восточного Туркестана. В смягченном варианте «буддийский» колорит заметен иногда в живописи Пенджикента. Из Индии занесены в долину Зеравшана образы якши и макара. Образ женщины-птицы («симург», «хума»), связанный с древними космогоническими представлениями, долго жил в Средней Азии, Иране, Афганистане, воплощаясь не только в изобразительном, но и прикладном искусстве средних веков. Большое распространение получил и фантастический образ «сэнмурва» — крылатого создания с головой и туловищем собаки и хвостом павлина. Он встречается



21. Каменное изваяние из Чуйской долины. VI—VII вв.



22. «Образок» с Афрасиаба Терракота. VII—VIII вв.

в сасанидском искусстве (ткани, стук), фигурирует в росписях Каср аль-Хайр аль-Гарби. Пожалуй, наиболее древний и распространенный, связанный с представлением о солнце образ,— это крылатый конь, известный уже в искусстве Шумера, игравший такую видную роль в искусстве и мифологии античной Греции.

Что касается формы и манеры исполнения, деревянные скульптуры Пенджикента связываются с более ранним искусством Афганистана. Об этом свидетельствует алебастровая головка из Кундуза греко-бактрийского круга с такой же точно прической собранных вверх, перевязанных лентой волос, завитых на лбу, как «раковина улитки». Варахшинские стуковые скульптуры самостоятельны по лепке, хотя высокий рельеф роднит их с бюстами Киша и Ктесифона, и особенно с пластикой Каср аль-Хайр аль-Гарби, где, как и в Варахше, она многоплановая. Какие-то нити связывают искусство Варахши с Самаррой — чудесные куропатки варахшинского фриза находят себе подобие в росписях дворца Джаусака, где птицы тоже образуют вереницу и очень сходны по рисунку.

Деревянная скульптура Средней Азии вместе с глиняной и стуковой пластикой VII—VIII веков по художественной ценности выдвигается в первый ряд памятников искусства Востока. Мастерство рисунка и колорита свидетельствует, что Средняя Азия являлась одним из главных очагов развития живописи, в том числе и миниатюры, на Востоке.

К VIII веку высокого совершенства достигли все виды местного ремесла. Достоинства местных изделий отмечены в китайских и арабских хрониках. Продукция мастерских Бухары и Самарканда пользовалась большим спросом далеко за пределами Средней Азии. Бумажные ткани бухарской выделки шли в Ирак, Фарс, Индию; шелка из Бухары и Маймурга и самаркандская парча ценились в Китае. Широкое распространение имели среднеазиатские золотые и серебряные изделия, из которых многие попали в страны Европы. В Самарканде, Пайкенде, Кеше арабы захватили массу золотых и серебряных сосудов, которые были частью переплавлены в слитки, частью отправлены в столицу Халифата. Земельный налог — харадж (подать) нередко выплачивался жемчугом и драгоценностями.

К VII веку, в связи с развитием торгового обмена с сопредельными странами и эмиграцией из захваченного арабскими войсками Ирана, усиливаются сасанидское и византийское влияния. Однако местная художественная культура уже закрепила свои самобытные черты и, находясь на подъеме, не столько впитывала, сколько сама источала влияние на искусство соседних стран. Происходит своего рода переворот в оформлении предметов обихода. В их декоре выражаются вкусы могущественной и богатой феодальной знати. Все виды художественного ремесла проникнуты изобразительностью, и почти в каждом присутствуют элементы пластики.

Для познания различных видов художественного ремесла мы имеем три источника. Записки арабских и местных авторов помогают составить общее понятие о ремесле, его качественном уровне и роли в общественной жизни. Памятники прикладного искусства в глине, металле, текстиле говорят сами за себя. Пробелы в вещественных доказательствах восполняет настенная живопись.

В коропластике мы вновь сталкиваемся со скульптурой, но уже в миниатюрном варианте. В значительной части она и здесь связана с культом. По функции, технике и стилю терракоты разделяются на группы. Они могут представлять самостоятельное произведение или быть связаны с каким-либо гончарным изделием в качестве налепа. К первым относятся широко известные плакетки — образки и небольшие фигурки.

В Бухаре был базар Мох, рассказывает бухарский летописец X века Наршахи. Два раза в год там продавались идолы, и каждый мог прийти и купить себе идола взамен испорченного. Образки и фигурки как раз и были идолами, которыми торговали на базаре Мох. Возможно, они воспроизводили какие-либо монументальные изваяния богов. Образки, оттиснутые штампом, всегда оконтурены цепочкой перлов или другим орнаментом, очерчивающим контур ниши *(илл. 22)*. Обратная сторона плакетки плоская. В Пенджикенте



23. Головки с Афрасиаба. Терракота. VI—VII вв.

найден ряд таких плакеток, преимущественно VI века, выполненных с большим изяществом. Особенно тонко прорисован образ мужского божества с лирой, в короне с крылышками, с языками пламени на плечах. Женское божество с правильным овалом лица, в пышном головном уборе, с ожерельем стоит, сложив руки на груди; ноги богини имеют форму звериных лап. Еще одно божество восседает на троне в виде верблюда, вызывая в памяти золоченые троны владык, воспроизводимые в живописи. Как раз такая форма трона засвидетельствована письменными источниками. Часть образков сохраняет следы окраски, нанесенной после обжига (красной, черной, желтой).

Небольшие статуэтки выполнялись лепкой или с применением штампа. Нередко оба эти приема сочетались — туловище лепное, а лицо штампованное. Фигура иногда моделирована (показаны детали костюма, в руках палица или музыкальный инструмент), но нередко только намечена условным упрощенным объемом с руками-обрубками. Лепные головки с глазами-лепешками, носом-налепом, прорезным или налепным ртом получали гротескный характер. Штампованное лицо, напротив, отличается проработанной лепкой глазного яблока, век, локонов. Выступающий из-под штампа излишек глины превращался в своего рода нимб. В терракотах этой категории преобладают мужские персонажи — воины или вельможи. Обширную группу составляют всадники. В этом случае лошадка грубо лепилась от руки, фигурка всадника оттискивалась в открытой форме и седлообразной лункой закреплялась на конской спине. Многочисленны и просто фигурки животных — лошадей, верблюдов.

Иногда под ручкой сосуда, реже на тулове, делались налепы. Особенно характерны они для оссуариев. Исполненные штампом или от руки, головки даны прямо или в небольшом повороте, часто с приподнятым подбородком. В этой группе терракот особенно заметны изменения в сюжете, манере исполнения сравнительно с предыдущей исторической эпохой. Более того — намечается путь развития коропластики на следующие два с лишним столетия. В иконографии и стиле еще ощутимы черты эллинизма, но преобладает самобытный подход к решению художественных задач. Новая общественная формация выдвигает собственные эстетические идеалы, новых героев, новые выразительные средства и стилистические направления.

По характеру изображений различаются почти портретные образы и типизированные. К первым относятся идущие от канонов античности образы «Силена», «Диониса», «Александра Македонского» и заимствованная от индийской мифологии «Киртимукха» — устрашающая маска с оскаленными клыками и спутанной шевелюрой. Вторые передают черты различных этнических типов — согдийцев, тюрков и социальных групп — воинов, знати. Они дают выразительную характеристику персонажа с нюансами настроения (усмешка, тревога, возбуждение). Многие из них поражают своей жизненностью. Налепы едва ли служили только украшениями. Во многих случаях они, вероятно, имели символический смысл. Киртимукха, например, служила оберегом.

В Пенджикенте найден керамический предмет в форме расширенного книзу кольца (возможно, облицовка светового люка). По внутреннему его краю размещались пятнадцать оттиснутых штампом горельефных женских и мужских головок, отчеркнутых сверху и между собой строчками налепных розеток; под каждой



24. Мужская голова. Навершие крышки астодана с Афрасиаба. Терракота. VI—VII вв.

головкой прочерчен полумесяц. В налепах заметны черты эллинистического искусства. Женские головки наделены правильными чертами и мягким овалом лица; на волосах, обрамляющих валиком низкий лоб, был какой-то головной убор. Мужчины с пышной бородой и венцом виноградной лозы на кудрях изображали божество дионисийского культа. Хорошо моделированные головки сохраняют тем не менее застывшее выражение лица. Это условные маски.

Особую группу изделий художественного ремесла, обширную по составу, разнообразную по формам и материалу составляют астоданы, или оссуарии. Это гробики-костехранилища, прямоугольные ящички с закруглением по углам, иногда по плану близкие к овалу, прикрытые выпуклой крышкой. Техника изготовления их различна. У прямоугольных — стенки формовались отдельно и затем соединялись между собой и с днищем; овальные лепились целиком. Лицевая стенка и отчасти крышка украшались лепным, прочерченным и штампованным орнаментом. Первый представлял обычные для бытовой керамики накладные валики с защипами, розетки. Вторым пользовались для нанесения разнообразного линейного орнамента. Для третьего характерны составленные из треугольничков розетки; тем же способом оттискивались знакомые по архитектурным завершениям знаки волны и другие элементы узора.

На астоданах изображались, во-первых, человеческие фигуры и маскароны, во-вторых — архитектурные мотивы. В отличие от предыдущего периода целые объемные фигуры на крышках отсутствуют, но можно встретить голову *(илл. 24)* или маленькие примитивные фигурки в качестве ручки. Оба типа изображений соединились в астоданах из Самарканда и близлежащих к нему районов. Широкую известность получили астоданы из Бия-Наймана. Лицевая их стенка изображает аркаду, под которой стоят мужские и женские фигуры, держащие в руках ритуальные предметы вроде алтаря огня, реликвария и тому подобного. Художник позаботился о том, чтобы наклон фигур и положение рук вместе с развевающимся шарфом составляли симметричную композицию. Лица повернуты в три четверти, на голове — венец, складки одежды лежат заученной системой клиньев и луночек. Архитектурные элементы переданы очень правдиво — колонки на постаменте с шаровидной базой и конической капителью копируют формы деревянной колонны. Подчеркнуто значение трех сидящих фигур под арками с кариатидами. Аркада в целом заимствована от каких-то сооружений павильонного типа, может быть венчавших крыши домов или украшавших сады. Весь декор астодана выполнен рельефом.



25. Кружка с волнистым краем из Пенджикента. Керамика. VIII в.

В астоданах нашла применение и объемная пластика. Крышки самаркандских оссуариев иногда увенчивались полой внутри мужской головой с резкими чертами лица. Маленькие примитивные фигурки на крышках были одновременно и ручками. На оссуарии из Мунчак-тепе (Беговат, Узбекская ССР) налеп с зубчиками изображает демоническую маску и гроздь винограда.

Для Хорезма VII—VIII веков характерны алебастровые оссуарии, но попадаются и каменные ящички на ножках с четырехскатной крышкой. На Токкале близ Нукуса найдены алебастровые расписные оссуарии.

Роспись — черная или многоцветная (красный, коричневый, желтый, синий тона), сюжетная или орнаментальная — заполняла лицевую (иногда и боковые) стенку и крышку. Интересна воспроизведенная на некоторых оссуариях сцена оплакивания. Покойник (или покойница) лежит на подстилке в окружении плакальщиков обоего пола, которые рвут на себе одежду и волосы, царапают лицо и грудь. На одной из росписей рядом с покойным сидит жена. Сюжет напоминает известную пенджикентскую сцену оплакивания.

Для истории искусства наивные по выполнению росписи токкалинских оссуариев важны как опыт изобразительного искусства в малых формах — сколок монументальной живописи.

Бытовая керамика образовала четыре основные группы. Это столовая посуда: чаши, кубки, блюда, небольшие кувшины; сосуды для воды и пищи — кувшины, широкогорлые горшки с ручками и без ручек; сосуды для хранения запасов зерна, масла — хумы; котлы для приготовления пищи. С точки зрения техники различается керамика, изготовленная на ножном круге, и лепная.

Несложный домашний инвентарь VI века — чашевидные кубки, сферические кувшины, горшочки — вполне удовлетворял потребителя. Уже сама их четкая форма, хорошо найденные пропорции и очертания профиля ставят их в ряд произведений искусства. Чашки и кувшины часто отмечены широкой полосой красного ангоба в виде креста или кружка, но это не орнамент в собственном смысле, а знак оберега. Лишь изредка делались попытки создать образцы уникальной художественной керамики; к ним относится амфора VI века из Пенджикента с рубчатой нижней половиной и растительным налепным орнаментом верхней. Ее форма точно повторена в живописи позднего Пенджикента.

К концу VII века складывается новый стиль, ярко выраженный в столовой посуде. Старые формы вытесняются новыми — грушевидными кувшинами, пузатыми чашками с низко посаженной кольцевидной ручкой,

тарелками с налепным орнаментом. Характерна имитация металлических сосудов. Для достижения сходства гончары повторяли шов на спайке плечей и тулова, поверхность изделия покрывалась блестками слюды. На стенках кружек и кувшинов оттискивались штампом веточка и плод граната. Значительным центром гончарного производства была в это время Кафыркала под Самаркандом, в районе которой главным образом практиковалась слюдяная обсыпка. «Металлический стиль» продержался примерно до середины VIII века.

Широкогорлые сосуды имели слив в форме бычьей головы. Под ручкой сосуда делались декоративные налепы. Выделывались примитивные зооморфные игрушки, свистульки.

Для Пенджикента конца VII — начала VIII века типичны кружки с волнистым бортом и выпуклым туловом *(илл. 25)*. Хумы украшаются штампованным, прочерченным и налепным в виде фестонов орнаментом. Штампы заключали в себе круглые или овальные медальоны с растительным мотивом, или человеческим лицом, или устрашающей маской. Медальоны тянутся пояском на плечах сосуда. Расписной ангобированный орнамент встречается редко. Плоские донца низкобортных блюд снабжались несложным орнаментом, выложенным из тонких колбасок глиняного теста. Особую группу составляют антропоморфные кувшины, зооморфные сосуды и водолеи *(илл. 26)*.

К гончарным изделиям принадлежали масляные светильни в виде плоской чаши с носиком или на высокой ножке, а также ритуальные курильницы-жертвенники в виде чаши на высоком коническом цоколе, украшенном поясами несложного процарапанного орнамента, ажурными прорезями, налепами (курильница из Балалык-тепе).

Мерв и Хорезм дают иные формы керамики. Для Мерва характерны полуовальные в профиле чаши и грушевидные узкогорлые кувшины. Формы и орнамент раннесредневековой керамики Хорезма несложны, корчаги и кувшины снабжены процарапанным волнистым рисунком, поясками глиняных валиков на горле и тулове, оттиснутыми пальцами вмятинами.

С середины VIII века уже делались опыты применения глазурей. Непрозрачная поташная полива зеленого цвета наносилась иногда на посуду с обычным для безглазурной керамики резным и штампованным орнаментом. Появляются росписи зелено-голубого узора геометрического или растительного характера по серобелому фону.

Стеклоделы выдували флаконы и бутылочки круглого и квадратного сечения. Изящный узкогорлый сферический флакон из Пенджикента украшают круглые налепы-лепешечки.

Арабов поразили в Средней Азии обилие, ценность и великолепие сосудов из драгоценных металлов. Искусные мастера выделывали из золота и серебра также фигурки зверей и птиц (видимо, водолеи и курильницы). Но до последнего времени сами предметы не встречались на среднеазиатской почве. Еще недавно они вообще были неизвестны, но в последние годы доказано среднеазиатское происхождение ряда серебряных блюд и кувшинов из коллекции Эрмитажа, найденных в европейской части Советского Союза. Выполненные чеканом рельефы передают целые тематические



26. Антропоморфный сосуд из Кафыр-калы. Керамика. VI в.

сцены. В составе чилекского клада под Самаркандом найдены две ложчатые согдийские чаши.

Одно из серебряных блюд Государственного Эрмитажа изображает поединок двух одетых в кольчуги воинов. Оба витязя обречены на гибель — у одного в груди две стрелы, другой пронзен копьем. В прорисовке фигур и кольчуги много общего с живописью Пенджикента.

Живопись пополняет скудные данные о торевтике VII—VIII веков. Как атрибут персонажей в росписях встречаются бокалы, кувшинчики и иные сосуды. Золото показано желтой краской, серебро — белой. Привлекает внимание неоднократно повторяемое в живописи изображение жертвенника-курильницы. Все детали этого ритуального предмета прорисованы очень тщательно. Конусоидный цоколь увенчан чем-то вроде абажура с колокольчиками или подвесками на цепочках. Над абажуром высится еще одна подставка, а на ней съемная чаша с пылающим огнем. Благовония имеют вид белых шариков. Совершенно очевидно, что этот богато орнаментированный предмет служил прототипом для более грубого воспроизведения в керамических курильницах.

Живопись свидетельствует и о том, как широка была сфера деятельности ювелиров. Не только знатные женщины, но и мужчины носили кольца, серьги, ожерелья, запястья. Жемчуг и ценные камни нашивались на одежду, украшали головные уборы. На пенджикентских росписях владетельные особы изображены в зо-

лотых коронах с крылышками и зубчатых наголовьях, в венцах с жемчугом.

Раскопки дают немало доказательств блестящего ювелирного мастерства. Золотые серьги с камнями и зернью имеют нередко сложную разборную конструкцию из нескольких частей. Золотые перстни заключают неограненный камень в гладкой массивной оправе. В одном из помещений южного пенджикентского храма было рассыпано на полу свыше трехсот бус из горного хрусталя, граната, сердолика, лазурита, ляпис-лазури и т. д. Найдены миниатюрные бронзовые подвески в форме человеческой фигурки, серпа, кувшинчика.

Одним из видов ювелирных изделий являются геммы-печати. В древности печати ставились на таких непрочных материалах, как глина и воск; поэтому поверхность, на которой вырезался рельеф, делалась слегка выпуклой, чтобы дать заглубленный оттиск и тем предохранить рельеф от повреждения. Гемма была не только украшением: ее оттиск заменял подпись владельца. По типу различаются геммы-перстни и геммы-подвески. Первые выполнялись из граната, сердолика, яшмы, агата. Великолепна пенджикентская гранатовая гемма, вправленная в золотой перстень. На вогнутом круглом камне (1 см в поперечнике) вырезан мужской профиль согдийского типа с резкими чертами лица и схваченными диадемой волосами до плеч. Игра света вызывает в глубине камня яркие вспышки пламени. Геммы-подвески резались из кварца, халцедона, агата и имели форму так называемого ложного перстня с отверстием для шнура и овальным срезом, где и помещалось изображение. Печати-подвески отливались также из бронзы и серебра, причем их овальный щиток дополнялся сверху выступом, образующим при оттиске ямку. Форма печати круглая, овальная, многоугольная, реже прямоугольная со срезанными углами. Изображался мужской или женский профиль, но в большинстве геральдические фигурки животных или более сложная композиция «древа жизни» с зеркальным повтором льва, терзающего оленя. Миниатюрное поле печати заставляло мастера изображать животных с согнутыми ногами.

Многие геммы известны только по оттискам на хумах и глиняных печатях, скреплявших документы. По назначению следует, видимо, различать печати высокопоставленных лиц (может быть, они-то и снабжались профилем владельца), представителей различных слоев общества (изображение алтаря, возможно, указывает на жреческий сан), наконец, государственные печати. К последним можно отнести печати с согдийскими надписями из Пенджикента. Многоугольные и овальные, они заключают рисунок кабана среди камышей, фигуру юноши с пальмовой ветвью и т. д. Поразительная тонкость выполнения гемм ставит их в ряд с шедеврами античного ювелирного искусства.

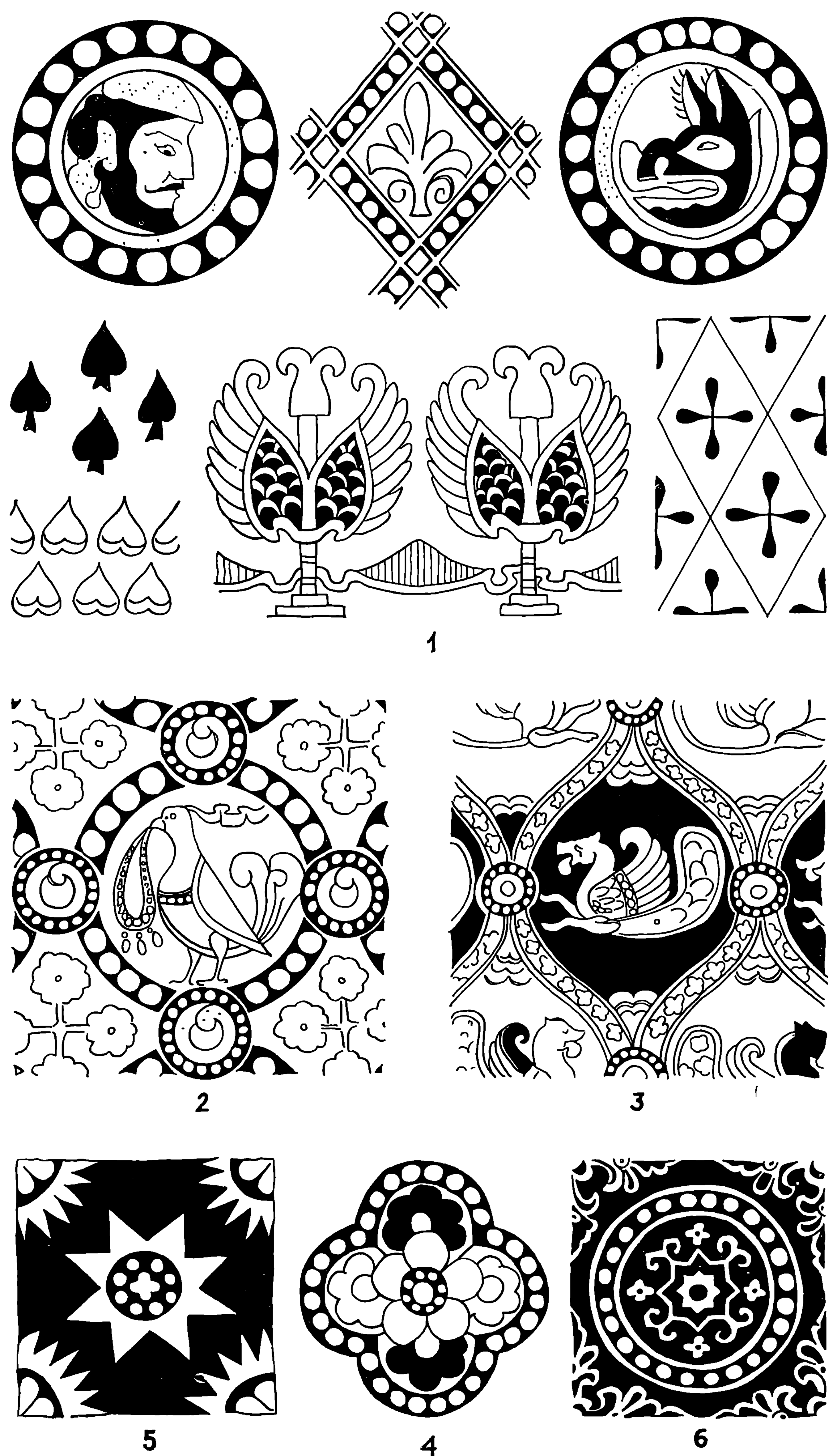
К числу поделок, обыденных и малоценных, принадлежат многочисленные орнаментированные и гладкие бронзовые и медные кольца, пряжки, наконечники ремней и тому подобное.

Обширное поле применения творческих сил давало текстильное ремесло. По словам Наршахи, селение Зандана близ Бухары прославилось добротными бумажными и шелковыми тканями, получившими по имени селения название «занданачи». Производство их освоили и другие селения Бухары. В самом городе была мастерская, в которой изготовлялись особо ценные ткани. О богатстве тканей позволяет судить настенная живопись, где знатные персонажи облачены в узорные платья.

Редкой удачей является находка фрагментов тканей — вещественных памятников ткацкого искусства столь отдаленного времени. Одиннадцать кусков ткани «занданачи» хранятся в музеях Европы, из них одна датируется VI, остальные VII—VIII веками. Они орнаментированы тканым красочным узором с геральдическими мотивами (животные, распространенный на Среднем Востоке символ «древа жизни»), внутри обрамленных перлами кругов. На горе Муг собраны сотни обрывков ткани, среди них 47 шелковых и один шерстяной. Мугские шелка разноцветны — белые, красные, синие, желтые, фиолетовые, зелено-коричневые. Многие из них типа «камки», то есть несут одноцветный, двусторонний орнамент, полученный техникой плетения. Некоторые украшены тканым красочным узором — желтым на голубом фоне, зеленым на желтом фоне, желтым на фиолетовом. На другой стороне ткани соотношение тонов соответственно меняется. Самый интересный образец узора — круги с перлами и розеткой, промежутки между которыми заполнены четырехконечными растительными виньетками: шерстяной кусок красный в синюю и желтую полоску. На Балалык-тепе обнаружен образец одноцветной шелковой ткани с вытканными шевронами, на Якке-Парсане — фрагмент желтой шелковой ткани с набивным растительным узором. Все эти обрывки тканей знакомят с техникой ткачества и довольно разнообразным рисунком орнамента. Не найдено пока ни одного образца вышивки, но она, безусловно, бытовала.

Настенная живопись Афрасиаба, Пенджикента, Варахши и особенно Балалык-тепе расширяет наши представления об орнаменте тканей раннего средневековья. Это ромбическая сетка, розетки и растительные комбинации, иногда карточные фигуры «пик» и «червей» [5], но особенно характерны круги, обрамленные перлами, заключающие растительный мотив, изображения птиц, звериных и человеческих голов. Круги чередуются по квадратной сетке или в шахматном порядке. В живописи Варахши показаны ткани с похожей на голубя птицей, держащей в клюве ленту; круги с птицей соединяются меньшими кругами тоже с перлами и голубыми колечками. Роскошная одежда афрасиабских персонажей украшена кругами с головой кабана или сэнмурвами. Особенно интересны узоры костюмов на персонажах росписи Балалык-тепе, где в кругах заключены профильные изображения человеческой головы ассироидного типа и зверя со стоящими, как у собаки, ушами *(илл. 27)*.

Орнамент, составленный из кругов, вводит среднеазиатские ткани в область традиций ткачества Ближнего Востока (сасанидский Иран, Сирия) и Византии. Из Средней Азии мотив этот проник в Восточный Туркестан, где получил отражение в росписях Кизыла. Орнамент легко транспортировался через ткани, попадавшие караванными путями за многие тысячи километров от места производства. Не удивительно поэтому, что узоры кругами занесены в Древнюю Русь, о чем свидетельствуют фрески киевской Софии и Новгорода. В Средней Азии мотив круга удержался до наших дней в народных вышивках «сузани».



27. Узоры тканей. VII—VIII вв. Реконструкция по настенным росписям Балалык-тепе (1), Варахши (2), Афрасиаба (3), Пенджикента (4). Фрагменты тканей с горы Муг (5, 6)

В живописи Пенджикента встречаются персонажи, восседающие на коврах, судя по узору — ворсовых, разрисованных сеткой с розеткой в ячеях, многие оторочены каймой из полукругов с перлами.

К текстильным изделиям надо причислить также плетеные орнаментальные сетки для волос, найденные на горе Муг.

Искусство Средней Азии к моменту арабского завоевания накопило большие ценности. Его отдельные ветви развивались в гармонии, взаимно дополняя друг друга. Зодчие, умело используя возможности материала — необожженной глины, достигали простейшими средствами выразительности, пластичности, монументальности архитектурных форм. Большой зрелостью отличаются скульптура и живопись в союзе с архитектурой, коропластика, торевтика, ремесла.

Арабы опирались в управлении страной на местную знать, и вошедшие в состав Халифата среднеазиатские земли получили автономию. Стремились к самостоятельности выходцы из Гератской области Тахириды, правившие с 821 года Северным Хорасаном и Мавераннахром (так называли арабы среднеазиатское Двуречье). Особенно выделился таджикский род Саманидов, члены которого состояли наместниками Самарканда, Шаша, Ферганы и Уструшаны. Со временем в руках этого рода оказалась и Бухара, где в 888 году Исмаил Самани основал самостоятельную династию, объединив в своем государстве не только Мавераннахр, но также Хорезм, Хорасан и Восточный Иран. На севере саманидские владения граничили с тюркской кочевой степью, где большую роль играли огузы, а на северо-востоке, в Семиречье еще с 766 года утвердились тюрки-карлуки. Исмаил Самани создал хорошо слаженный центральный аппарат и многочисленное постоянное войско.

После полуторавекового гнета Арабского халифата, подавления местной культуры начинают восстанавливаться и строиться заново города, распахиваются поля, расцветают горное дело и ремесла. Преодолев вызванный арабским вторжением кризис, Средняя Азия заняла в экономике одно из первых мест на феодальном Востоке. Со времен Омейядского халифата возникли ее теснейшие хозяйственные и культурные связи с Передним Востоком. Владения Саманидов пересекались караванными путями во всех направлениях — из Багдада в Китай, из Ирана в Булгары.

Самая суть централизованного государства выражена фразой, которую источники приписывают Исмаилу Самани: «Пока я жив, я — стена Бухары»[6]. Руководствуясь этим положением, Исмаил нашел возможным отменить постройку стен, еще возводимых первыми Саманидами, и содержание уже существующих, ложившееся тяжелым бременем на население.

Время правления Саманидов вошло в историю страны как эпоха культурного подъема, концентрации духовных и творческих сил, когда складывались основы средневековых наук и искусства. Основоположник алгебры, математик и астроном IX века аль-Хорезми был выходцем из Хорезма. Столица государства Бухара стала в X веке средоточием учености, дворцовая библиотека по количеству книг не имела равных, кроме ширазской. В Бухаре сформировался как ученый Абу Али Ибн Сина (известный в Европе под именем Авиценны), там протекали его молодые годы. В Бухаре жил и творил «отец таджикской поэзии» Рудаки. Он слагал свои касыды на родном таджикском языке, вытеснившем в литературе арабский. Позднее другой таджикский поэт X века, Дакики, положил начало составлению гигантской эпопеи «Шах-наме» — Книги царей. Исключительное значение имели IX—X столетия для истории зодчества. Именно тогда формировались отвечающие новым социально-политическим условиям новые творческие идеи, новые типы зданий.

Развитие феодальных отношений меняло облик и топографию городов. Пульс городской жизни переме-

щается в рабады, где раскинулись обширные шумные базары. Различные виды ремесел группируются в отдельных торговых рядах и кварталах. Шахристан при этом оказывается в стороне (Мерв) или в центре города (Бухара), что определяет его дальнейшие судьбы. Цитадель заключает в своих стенах административный аппарат, дворец правителя, тюрьму и мечеть, которая, впрочем, скоро выделяется по соседству с цитаделью, потом закрепляется рядом с базаром. Но цитадель теряет свое оборонное значение и у многих городов отмирает, как было с Мервом, где ее территория возделывается под бахчи. Общая стена неправильной конфигурации охватывает растущую площадь города. Особенно ширятся в это время границы Бухары, новую стену которой прорезают одиннадцать ворот.

В городе и за его стенами строятся в большом числе жилые и общественные здания. Все многообразие храмовых построек сменяется единым видом здания государственного культа — мечетью. По формам и размерам мечети распадаются на несколько типов. Соборные мечети для отправления пятничной молитвы заняли место рядом с базаром; вне городской черты отводилась обширная площадь — намазга для годовых праздников Курбан и Фитр; в каждом квартале ставились малые приходские мечети. В стене мечети молитвенная ниша — михраб определяла направление на Мекку, рядом помещалась кафедра — минбар. Призыв на молитву возглашался с минарета. Появляются новые здания, известные в настоящее время лишь по письменным источникам. Таковы были в первой половине X века училища богословия — медресе. Наршахи называет бухарское медресе Фарджек. В X веке дает ростки мистическое учение суфизма. Аскеты суфии (название от белых плащей) собираются и проповедуют свое учение в специальных учреждениях — ханака. Из письменных источников известно, что ханака были в саманидской Бухаре, а также Самарканде и Фергане. Как мы уже видели, локализуется и получает вид постоянного сооружения, или скорее квартала, базар, а на перекрестке торговых улиц уже ставятся рыночные купола — чорсу (по крайней мере можно думать, что таким был Рас ат-так, по Истахри — самое оживленное место Самарканда). Караван-сараи, в VIII веке сгруппированные у городских ворот, ныне попадают в городскую черту и примыкают к базарам. Кроме того, они ставятся на караванных трассах, оборудованных колодцами, цистернами и мостами. Необходимой принадлежностью городского комфорта становятся бани, всегда отмечаемые в сочинениях средневековых авторов. Наконец, оформляется архитектурный тип мавзолея. Общий строй форм был подсказан квадратными в плане купольными постройками VII—VIII веков, где уже использовались несущие угловые тромпы (древний Пенджикент, Ак-тепе близ Ташкента, хорезмийские усадьбы). Усыпальницы становятся одним из главных объектов зодчества, формы которого отражают лучшие достижения эпохи в области конструкций и декора.

Хотя основным строительным материалом остаются сырец и битая глина, зодчие в совершенстве овладевают мастерством кладки из обожженного кирпича, выполняя из него отдельные здания. Это кирпич-плитняк квадратной формы на алебастровом растворе. Важным достижением была разработка подкупольного пояса, который получает в плане контуры правильного восьмиугольника. Тромпы перемежаются арочными нишами или окнами. Арки и своды получают стрельчатый контур. Как пишет Наршахи, пожар Бухары погубил множество зданий; отсюда можно заключить, что большое распространение имели каркасные конструкции стен и балочные кровли.

О типе городского жилища можно в какой-то мере судить по раскопкам Варахши, которые свидетельствуют о появлении к этому времени планировки дома с помещениями, окружающими небольшой дворик. Загородные усадьбы по-прежнему носят крепостной характер и сохранили в Мерве черты прошлого — высокий покатый цоколь и гофрированные фасадные стены. Квадратные и прямоугольные в плане сырцовые здания делятся на сводчатые и купольные помещения. Примером может служить двухэтажный Харам-кёшк в семи километрах от Гяур-калы, то есть мервского шахристана. В постройке еще сохранились покрытия, в частности, купола на тромпах в форме перспективных арочек. Любопытно покрытие коридора по типу ложного свода с ярусами выступающего прямо и углом квадратного сырца. Эта хитроумная форма дает одновременно конструктивный и декоративный эффект.

Саманидские дворцы украшались живописью и резным стуком, витражами из мелких стекол в оправе из алебастра. Загородные дворцы и усадьбы тонули в кущах садов. Разбитые искусными мастерами сады Джуи-Мулиан у стен Бухары с их цветниками, рощами, фруктовыми насаждениями и сетью каналов воспевает Рудаки, а Наршахи уподобляет раю.

Мечети имели в большинстве балочную кровлю на деревянных колоннах. Такова была сгоревшая при пожаре 937 года мечеть Бухары. Руины мечети в Данденакане и открытые расчисткой фрагменты первоначального здания Магоки-Аттари в Бухаре показывают борьбу местных традиций и иноземного опыта.

В Данденакане раскопками открыта часть плана мечети арабского типа, то есть с галереями вокруг двора; арки галерей покоились на круглых столбах. Единственная уцелевшая мечеть-усыпальница Шир-Кабир представляет квадратную купольную постройку с высокими нишами по три в каждой стене, из которых средняя, южная, заключает михраб, одна из северных — дверь. Есть основания думать, что на месте ниш, за исключением михрабной, были первоначально открытые проемы, впоследствии заложенные — в таком случае постройка повторяла схему ранних иранских мечетей-киосков.

Под полом мечети XII века Магоки-Аттари в Бухаре вскрыты остатки более ранней постройки с круглыми колоннами, предположительно четырехстолпной. В этом случае строители следовали местной традиции четырехстолпных залов.

Важнейшая деталь мечети — михраб всегда концентрирует максимум архитектурного декора. Классической формой михраба становится ниша, увенчанная арочкой или полукуполом и фланкированная парой декоративных колонок. Михрабная ниша часто представляет углубление более широкой внешней ниши, и вся композиция очерчивается рамой каллиграфического письма — обычно текста из корана. Общая идея композиции могла быть унаследована от доисламских домашних алтарей.

Минареты ставились при мечети не всегда. От данного периода они сохранились лишь кое-где в руинах. Круглые в сечении, они, как и мечети, дополнялись деревянными частями. Так, Наршахи сообщает о минарете с деревянным верхом при соборной мечети, построенной в 918—919 годах.

Эпоха средневековья подарила истории памятник зодчества мирового значения — фамильную усыпальницу Саманидов в Бухаре. Сохранившаяся на притолоке двери надпись содержит имя Насра, внука Исмаила (914—943 гг.), но само здание датируется большинством исследователей рубежом IX—X веков.

Строго центричная по композиции квадратная в плане постройка имеет очень толстые стены, сложенные из обожженного кирпича на алебастровом растворе, и одинаковые фасады *(илл. 28)*. Слегка уширенный книзу объем с массивными угловыми колоннами, опирающийся на гладкий цоколь и увенчанный легкой ажурной галереей, завершается чашей купола в окружении четырех декоративных куполков по углам. Четыре фасадные арки на колоннах обрамляют в глубине такие же по очертанию арочные проемы, из которых один служит дверью, а другие забраны решеткой из обожженного кирпича. Углы проемов оформлены трехчетвертными колоннами. Все угловые колонны представляют цилиндрический ствол без баз и капители. Стены выполнены внутри и снаружи фигурной кладкой, меняющей рисунок на уровне пят арок; тимпаны арок с рельефной фактурой в рамке из перлов украшены по фасаду орнаментальными алебастровыми вставками. Арочки галереи в рамках переплетающихся линий покоятся на миниатюрных алебастровых колонках резного узора (жгуты, зигзаги), а над аркатурой тянется полоска перлов *(илл. 29, 30)*.

Ажурная галерея открывается внутрь через пояс тромпов, прорезанных парой окошечек и перемежаемых арками с фигурной решеткой из кирпича. Углы пояса тромпов отмечены декоративными колонками, на этот раз с базой и капителью, а углы получившихся тимпанов восьмигранника занимают круглые медальоны. Тромпы получили здесь особую форму: от углов к вершине арки поднимается полуарка, наглядно выражающая статическую работу конструкции. Основание купола слегка стрельчатого профиля подчеркнуто бордюрами геометрического рисунка, среди которых выделяется пояс крупных перлов; на вершине прорезан узкий люк с фонариком для вентиляции. Геометрические узоры кладок, которыми выполнены мельчайшие детали (кирпич углом, веером, в елочку и т. п.), смягчаются кое-где введением растительных мотивов, таких, как четырехлепестковые розетки (терракота), пальметты вставок на внешних тимпанах, мотив резанного по алебастру побега некоторых колонок аркатуры и угловых полуарок *(илл. 31)*.

Формы и пропорции здания благородны, детали изысканны, орнамент гармоничен. При относительно небольших размерах (около 10×10 м) постройка выглядит монументальной.

Мавзолей Саманидов, этот общепризнанный классический образец среднеазиатской архитектуры, достойный удивления по выразительности форм и декора, стяжал мировую известность. Здесь нашла наглядное воплощение идея незыблемости, прочной государственности. В стилистической характеристике мавзолея важно выделить следующие основные черты: единство формы и содержания, формы и конструкции, конструкции и декора, не маскирующего частей здания; предельную строгость и простоту форм; зрелое и уверенное мастерство в композиции, деталях и орнаменте. В облике мавзолея покоряет ажурность, игра света и тени в рельефе стен, насыщенность воздухом внутреннего пространства, пронизанного светом, проникающим через решетки галереи.

Всем строем архитектурного образа мавзолей связан с местной доисламской традицией. Особенно наглядно выражены согдийские корни архитектуры мавзолея в деталях пояса тромпов: стройные колонки повторяют формы рельефов биянайманских оссуариев и деревянных колонн древнего Пенджикента. В довершение сходства над колонками бежит полоска четырехлепестковых розеток, украшавших биянайманские терракоты, обычная для резного дерева. Щипцы арок над проемами воспроизводят частый в орнаменте древнего Пенджикента мотив «сетки», вставки с пальметками — композицию филенок потолка. Таким образом, строитель мавзолея опирался на опыт согдийской школы, на традиции местной художественной культуры.

Немногие другие памятники того же круга могут быть отнесены к данному периоду. Мавзолей Ак-Астана Сурхан-Дарьинской области (X в.) по духу архитектуры довольно близок мавзолею Саманидов. Но стены его глухие, а формы и орнамент предельно упрощены. К рубежу X—XI веков относится усыпальница Мир-сеид-Бахром в Кермине. Ее роднит с мавзолеем Саманидов фигурная кладка трехчетвертных колонн фасада и колонок интерьера, но отличает выделение главного фасада в виде портала, эпиграфический бордюр вокруг арочного входа, решение интерьера, где четырнадцать колонн несут арки. От этого пояс тромпов нарушен и все внутреннее пространство читается восьмигранником; поверхности стен внутри здания лишены орнамента. В этой постройке наметился путь дальнейших исканий в архитектуре.

Портальный мавзолей Араб-ата в Тиме по формам далеко отошел от бухарского, примыкая к архитектуре XI века. Подкупольная двухъярусная система арок и парусов напоминает конструктивные системы иранского зодчества XI—XII столетий *(илл. 32)*. Проставленная в надписи портала дата 367 хиджры, то есть 977 год с указанием месяца Раби относится, по-видимому, к смерти погребенного лица, тогда как здание возведено несколько позже [7].

Караван-сараи IX—X веков лежат в руинах. Обнесенные глухой стеной с башнями и единственным входом, они заключали помещения для людей, животных и груза, окружающие квадратный или почти квадратный двор. При общей дворовой схеме план и формы их несколько менялись в зависимости от назначения и выбора строительных материалов.

Опираясь на солидный опыт строительства во дворцах омейядских и аббасидских халифов, сооружались бани с подпольной системой обогрева помещений и воды в цистернах. Остатки бани X века открыты в раскопках Афрасиаба.

В отличие от VI—VIII столетий начинает играть значительную роль декор фасадов. В архитектурном декоре необходимо различать материал, место в общей композиции и, наконец, узор. Фигурная кладка мавзо-

лея Саманидов производит впечатление своим объемным рельефом, игрой светотени, разнообразием, но не рисунком орнамента, который, по существу, отсутствует. Такая кладка образует богатую фактуру с повторением пластических элементов. Но узор, построенный на геометрических или растительных мотивах, еще только рождается в рисунке перлов и четырехлепестковых розеток. Это отнюдь не снижает достоинств удивительного памятника, который таит в себе секреты мастерства, покоряющего каждого, кто его видит. Совсем иное — усыпальница Мир-сеид-Бахром, где игра воображения орнаменталиста развернулась в простом, но уже довольно затейливом узоре геометрических линий.

В это время практикуется и сочетание кирпича с резным алебастром несложных растительных мотивов, скупо вкрапленных как вставки между уложенными парами кирпичей. Ставились опыты применения облицовочной терракотовой плитки. Венчающие фасад зубцы и круги — прежде объемные тяжеловесные элементы — оттискиваются теперь на тонкой терракотовой плите (находки в Джамбуле). Для обрамлений и фризов служили плитки с оттиском перлов, крестов, побега (найдены близ мавзолея Саманидов). Резной стук, выступая как самостоятельное средство декора, покрывал панно, панели, своды и михрабы — особенно ответственную деталь, где мастер демонстрировал все свое умение и изобретательность.

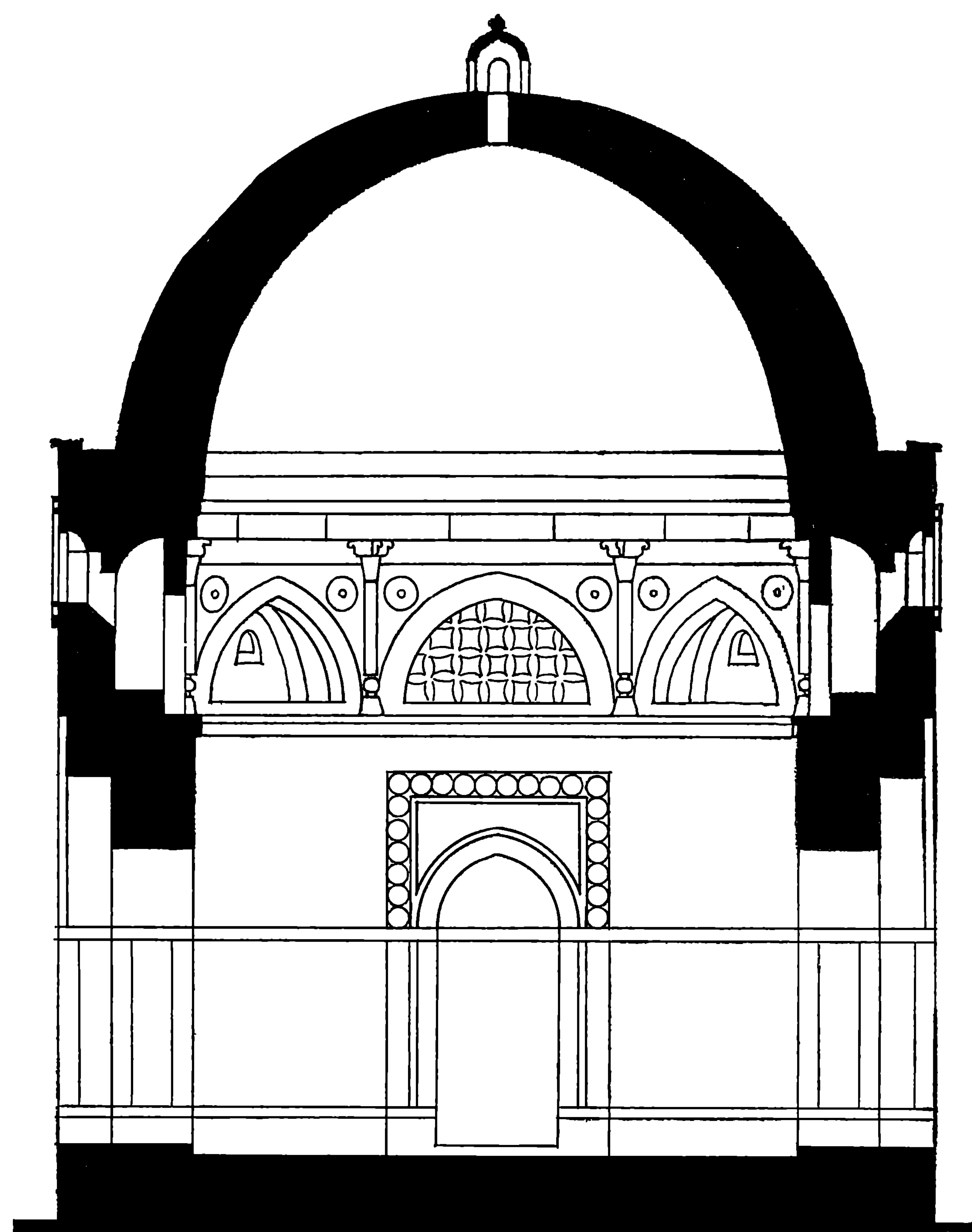
Если резной стук является принадлежностью в основном уникальных дворцовых и культовых зданий, то резное дерево оставалось широко распространенным видом декора, украшавшим, хотя и в разной мере, мечети и жилища, дворцы и хижины. Богатейшей резьбой покрывались колонны, михрабы, фризы, вероятно, и прочие части зданий, которые до нашего времени не дошли. В источниках сохранилось упоминание о золоченом и инкрустированном ценными камнями михрабе мечети Пайкенда, который был, видимо, из дерева.

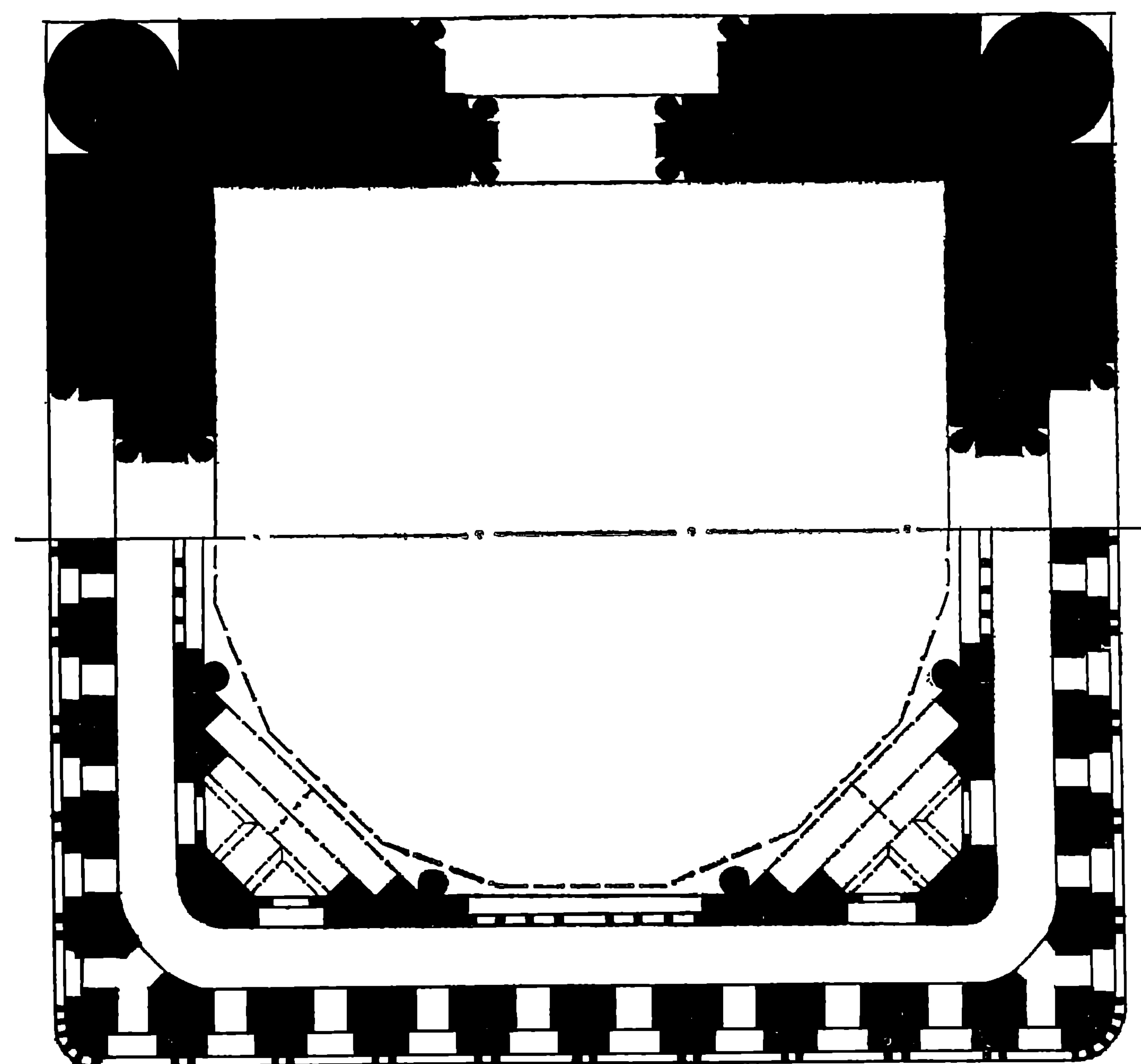
Что касается собственно орнамента, он пополняется новыми видами. Это, во-первых, геометрический узор, во-вторых, эпиграфика, возведенная в степень орнаментального искусства.

Старая традиция оставила зрелую школу орнамента, который в дальнейшем становится все более изысканным и сложным, но отходит от ясных форм раннего средневековья. Ислам влиял на развитие орнамента: изобразительные прежде сюжеты резьбы превращаются в зооморфные мотивы, затем постепенно растворяются в растительном узоре, а этот последний становится все более отвлеченным. Великолепные образцы зеравшанского резного дерева показывают данную фазу эволюции этого искусства.

Мастерство геометрического орнамента делает первые шаги. Это в большинстве несложные комбинации прямых и кривых линий, построенные на квадратной или прямоугольной сетке. Лишь в виде исключения появляется сложный геометрический узел «герих», построенный на лучевой сетке. Выступая в качестве своего рода канвы для растительного узора, организующей сетки или обрамления, геометрический орнамент образует с последним почти неразрывное целое.

Наконец, эпиграфический орнамент являлся своеобразной формой пропаганды ислама. Ленты письма, огибая арку михраба, образуют рамку всей компо-





28. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Разрез и план



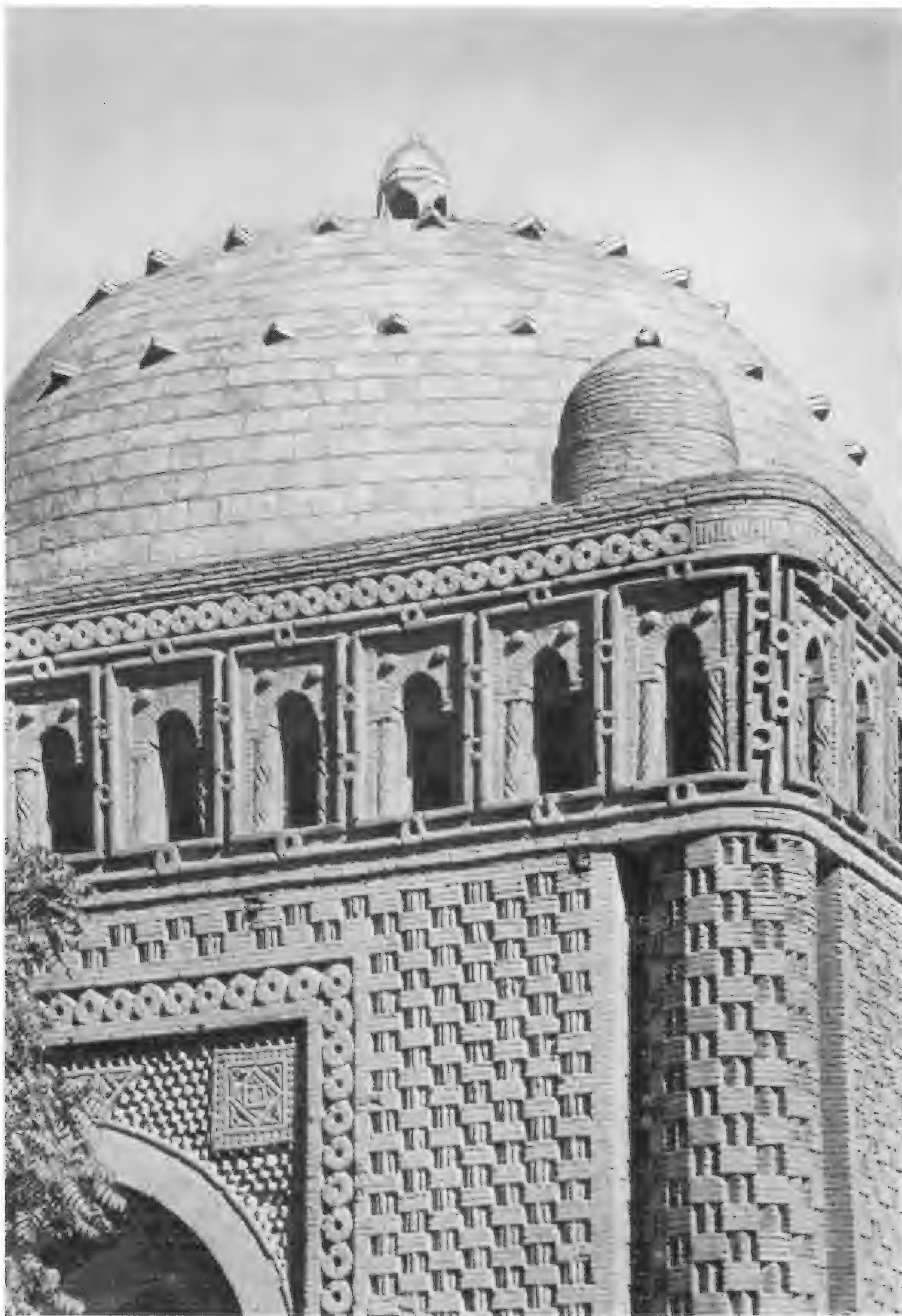
29. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв.

зиции, обрамляют арку входа, очерчивают поле портала. Содержание надписей в большинстве — формулы корана, восхваление аллаха и пророка его Мухаммеда; иногда это имя почившего в мавзолее правителя, имя лица, на чьи средства построено то или иное здание. Нет нужды, что масса населения не умела читать эти строки. С тем большим почтением взирали люди на эти тексты.

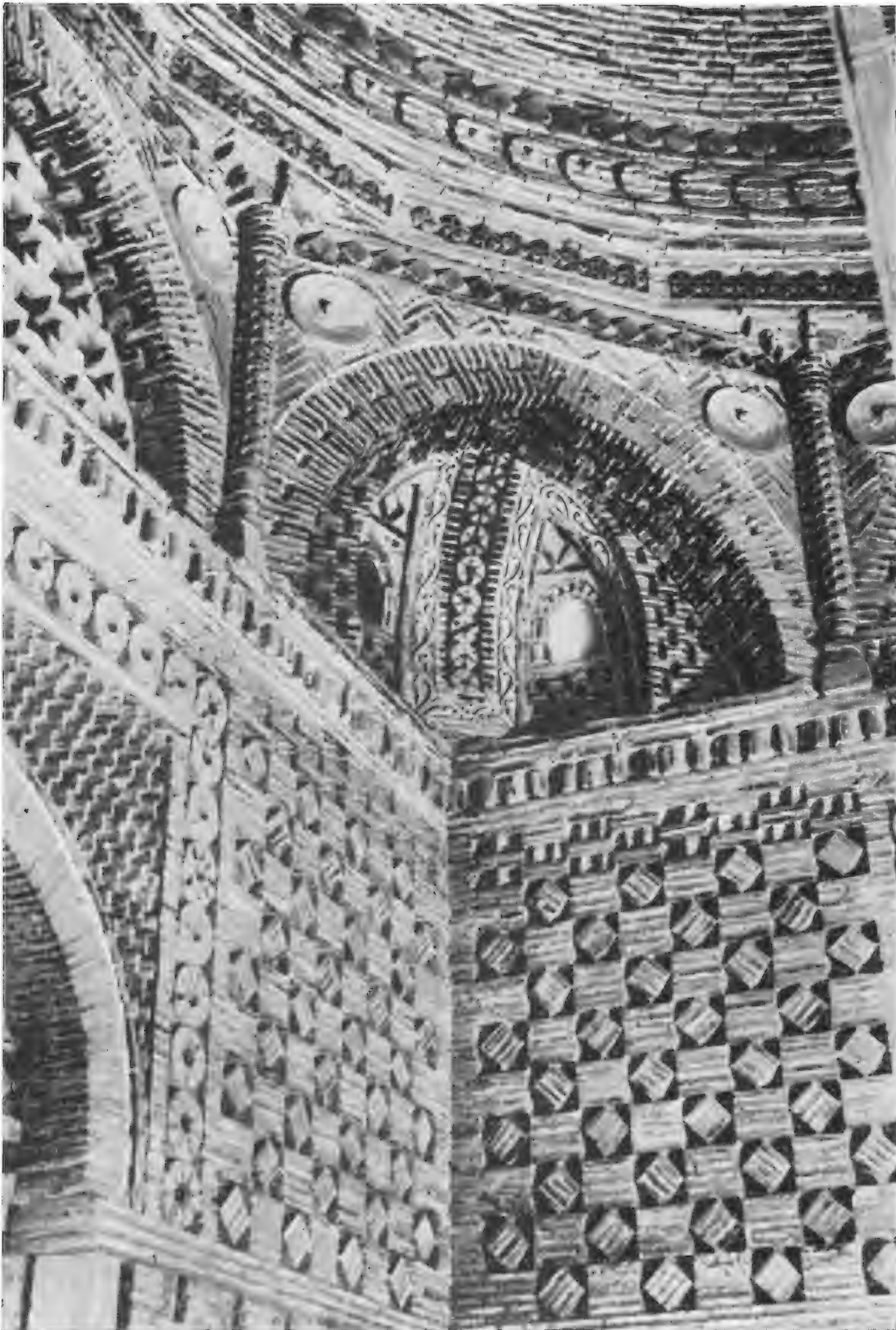
Надписи вырезались по стуку и дереву, выполнялись в кирпиче. Самым ранним видом каллиграфического почерка был «куфи», ведущий якобы происхождение из Куфы — города на Евфрате. Прямолинейное в основном начертание букв делает куфи необычайно удобным в архитектурном орнаменте, поскольку надпись можно было набирать из кирпичей. Впоследствии для этих же целей использовались изразцы. Стилистическая эволюция куфического письма проходит определенные фазы: буквы получают закругления, концы букв заостряются, потом дают как бы почку и «прорастают», выделяя растительные мотивы, заполняющие пространство между буквами. Но среднеазиатский куфи X века еще не успел «зацвести». В этом же столетии появляется и гибкий изящный почерк — «несхи», менее употребительный в архитектурном декоре того времени.

Помимо образцов декора, связанных с определенными памятниками IX—X веков, сохранились чудесные произведения резного дерева Зеравшанской долины и Хивы, детали из Ашта и других мест.

В селениях Верхнего Зеравшана собрана ценнейшая коллекция деревянных деталей, в основном IX—X веков. Памятники Зеравшанской долины прежде всего дают понятие о формах деревянного ордера этого времени. В селениях Оббурдон, Фатмев, Курут и Урмитан найдены великолепные резные колонны. Первая из них еще в 1925 году перевезена в ташкентский музей, курутская и урмитанская экспонированы в пенджикентском музее имени Рудаки. Лучше других сохранились курутская и оббурдонская *(илл. 33, 34)*. Они массивны (особенно оббурдонская с поперечником ствола в 48 см); капитель в виде усеченного конуса и суживающийся кверху ствол разделены валиком. Эти части в общих чертах отвечают ордеру, сложившемуся еще в VII—VIII веках, но шаровидного «куза» у основания ствола здесь нет. Капители и полочки резные, но круглый ствол оставлен гладким, за исключением широкого



30. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Деталь



31. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Пояс тромпов

орнаментального пояса в нижней части. У фатмевской колонны сохранилась лишь капитель того же типа, как у двух первых, но более стройная. Изящная и тонкая урмитанская колонна, сохранившаяся тоже лишь в верхней части, отличается от прочих наличием над капителью квадратного импоста; кроме того, судя по остаткам ствола, она расширялась вверх, а не вниз. Под капителями курутской и урмитанской колонн выступают с четырех сторон резные полочки для светильников.

Резьба колонн, по преимуществу желобчатая, горельефная, достигает глубины 3—4 сантиметров. Орнамент совершенно уникален фантастическим соединением растительных и зооморфных сюжетов. Ими предельно насыщена резьба оббурдонской и урмитанской колонн, где проглядывают стилизованные изображения птиц, рыб и животных. В результате узор носит какой-то нереальный характер. На капители оббурдонской колонны видны резные птичьи головки и крылышки. Под нависающими углами импоста урмитанской колонны прячутся исполненные весьма реалистически петушиные головки, валик под капителью изображает играющих рыб, ниже на колонне выступают четыре фигурки сов. Поверхность крупных фигур и прихотливо изогнутых листьев орнамента разработана фактурой в виде чешуек, сеточки, крестов, точек и запятых. Основание оббурдонской колонны огибает пояс из восьми арок с лиственным заполнением.

Найдено также несколько консолей своеобразных форм, которые тоже передают какой-то животный прототип. Консоли селения Зосун богаче оббурдонских по орнаменту, но основа везде одна: волнообразное «брюшко» в средней части, подчеркнутое с боков змеевидной лентой с «хвостом» на конце. В передней части консоли «головки» в двух вариантах, из которых одна походит на бычью, виден даже глаз.

Пластический орнамент зеравшанского резного дерева таит в себе целый мир доисламской мифологии. В нем оживают образы, тесно связанные с верованиями Согда. Так, например, бык фигурирует в зороастрийском трактате Авесты; петух в символике маздеизма играл роль предвестника утренней зари; рыбы были связаны с культом орошаемого земледелия и плодородия; змеи служили знаком оберега почти до наших дней.

Из зеравшанского селения Искодар происходит единственный сохранившийся от раннего средневековья деревянный михраб Средней Азии *(илл. 35)*. Это образец столярной работы, собранный в шпунт, без гвоздей и клея из многих, порой очень мелких, покрытых резьбой частей. Прямоугольная ниша михраба завершена довольно плоской конхой, которая обрамлена арочкой с килевидным внешним контуром и слегка подковообразным внутренним краем, отороченным кружевными фестонами с зубцами из трилистников. Арочка опирается на пару колонок с базой и конусовидной капителью. Ствол их закруглен у основания. В отличие от колонн древнего Пенджикента закругление слито с телом колонок, что характерно для деревянного ордера вплоть до наших дней. Здесь шаровидная форма как бы разрезана в горизонтальной плоскости на половинки, которые поменяли местами: ствол опирается на встречную округлость, а эта последняя покоится на постаменте со слегка намеченной пологой кривой — скоцией. Округлость ствола обнимают листья, направленные и вверх и вниз. Ствол покрыт узором из крестиков-меандров. Над каждой капителью по две консольки — эта деталь впоследствии в михрабах не воспроизводится. Формы консолей имеют нечто от оббурдонских (глазок и усики). Тимпаны заполнены витками лозы. Над аркой в какой-то из поздних ремонтов вставлен квадрат с полушаровым выступом посредине; выполнен он грубо, но строй орнамента отвечает стилю зеравшанской резьбы и, видимо, представляет упрощенную имитацию первоначального варианта. Вся эта композиция обрамлена узенькой орнаментальной рамкой, за которой по обе стороны арки укреплены ажурные брусочки необычного мотива, а квадрат охвачен с трех сторон гирляндой. Все в целом заключено в тройную рамку из пояса ромбов с резными филенками, куфической надписи и плоского полувала с лиственным узором, имитирующим гирлянду. Бордюр сердечек подчеркивает основание всей композиции. Дробностью частей и орнамента михраб отличается от зеравшанских колонн. Но частью мотивов (на брусках, филенках) тесно к ним примыкает, а кое в чем (лоза конхи) возвращается к пенджикентской орнаментике. Куфи надписи, строгий и простой, отделяет кое-где цветочные почки. Хронологически этот шедевр искусства стоит на грани X и XI столетий.

Зеравшанское резное дерево самобытно по орнаменту, и лишь отдельные элементы находят параллели в самой Средней Азии и за ее пределами (лиственные мотивы резного дерева Самарры). Нигде зооморфные мотивы не достигают столь непосредственной трактовки, как в уникальном зеравшанском комплексе, пока непревзойденном в истории мирового искусства.

К X веку относится часть другого большого комплекса резного дерева, а именно — четыре колонны и две капители Соборной мечети в Хиве *(илл. 36, 37)*.

Две колонны Соборной мечети и одна капитель хранятся в ташкентском Музее истории Узбекской ССР. Как произведения искусства они не уступают зеравшанским. Но художественная система здесь иная: зооморфные элементы отсутствуют, растительный орнамент выступает уже в союзе с геометрическим и эпиграфическим. «Кузаги» прикрыт набегающими сверху четырьмя щитовидными листьями. Суженный кверху ствол колонны покрыт в нижней половине орнаментальной резьбой, завершенной широким кольцом надписей. Орнамент, составленный из витков трилистника, геометрического плетения лент и двойных линий с растительным заполнением, почти целиком повторяется на «кузаги»; на лопастях рисунок везде растительный. Лиственные мотивы, близкие зеравшанским, здесь выглядят иначе, поскольку желобчатая резьба нанесена невысоким рельефом (трилистник выполнен с выборкой фона). Зато резьба капителей и рисунком и техникой очень близка зеравшанскому стилю. Надписи дают классический образец монументальной каллиграфии, причем фон заполнен витками растительного узора, не связанного с буквами. Надпись сообщает имя дарителя, некоего Факиха Абуль-Фадла аль-Мухаммеда-Ляйси.

В Самаркандском музее хранятся стуковые панели афрасиабского дворца IX—X веков. Их девять — целых и во фрагментах. Рисунок каждой индивидуален,



32. Мавзолей Араб-ата в Тиме. XI в.

но подчинен единому принципу: спаренные линии геометрического узора составляют основу, заполненную растительными мотивами. Канву образуют круги, квадраты, многоугольники и звезды; в местах смыкания фигур получаются кое-где круглые узлы. Растительные стебли с трилистником на конце представляют рудимент виноградной лозы (иногда сохраняется даже гроздь из трех ягод). В некоторые медальоны введена симметричная композиция наподобие «древа жизни», углы заполнены пальметтами и виньетками. Стебли отделяются, вырастают из геометрической сетки, которая тем самым выдает свой растительный прототип. Перед нами интересный момент эволюции растительного орнамента в геометрический *(илл. 38)*.

Орнамент в геометрических рамках с растительным заполнением встречается в очень отдаленных точках арабского Востока и Запада и датируется в довольно широких границах. Интересно отметить деревянную панель второй половины VIII века из Такрита (Месопотамия), где рисунок очень близок одному из афрасиабских образцов: круг с шестиконечной звездой и четыре малых круга по углам. Но растительный узор такритской панели более мелкий и детализированный. Большое сходство с афрасиабским стуком обнаруживает стуковая панель из Седраты (X—XI вв., Алжир), обрамленная полосками перлов: ее квадратное панно представляет круг с концентрическими кольцами и малыми кругами по углам, заполнение с мотивом пальметты по сравнению с афрасиабским стуком неразвито. В целом построение панелей с делением на квадраты, круги и прямоугольники, очевидно, заимствовано из орнамента раннесредневековых книжных переплетов, генетически связанного с коптским искусством.

Не менее богатый стуковый декор обнаружен в другом жилом здании Афрасиаба. В двух помещениях этой постройки стук был ярко окрашен («красная» и «желтая» комнаты), в третьем, купольном, оставлен белым. Рисунок орнамента тесно связан с художественными традициями Согда и резьбой долины Зеравшана. В частности, сохранился нетронутым мотив виноградной лозы с гроздьями и пятидольными листьями.

Не пренебрегали мастера и старым испытанным материалом — сырой глиной. Из селения Ашт (Фергана)





33, 34. Резная деревянная колонна из селения Оббурдон. IX—X вв.

происходит уникальный михраб с резным по глине орнаментом (хранится в Институте истории Академии наук Таджикской ССР). Формы его просты — прямоугольного плана ниша увенчана слегка стрельчатой конхой. Орнамент изысканный. Задняя стенка ниши обведена полосой волнообразного узора, завитки которого как бы сталкиваются посередине, где был прочерчен контур фестончатой арочки (от нее уцелела лишь верхняя часть с замочком в форме пары листочков или крылышек). Тимпаны заняты множеством растительных завитков. На правой щековой стенке остаток бордюра с крутыми замкнутыми петлями; каждая из них заключала миндалевидную, слегка выпуклую фигуру с орнаментальной фактурой в сеточку из квадратиков и треугольничков. В конхе основу рисунка составляет круг, обрамленный узкой рамочкой перлов и в пышном ореоле из «миндалин». Все эти элементы слегка выпуклы и моделированы геометрической сеточкой или пальметтами, а круг заполнен крестообразным узором геометрического и растительного характера. Конху обегает валик гирлянды, дополняемой полукруглыми фестонами растительного узора. По фасаду конху обрамляла куфическая надпись.

Композиция среднеазиатских михрабов (как и в Иране) нередко строилась перспективно, объединяя последовательно две или даже три ниши, как, например, в Шир-Кабире. В данном случае в михрабе Ашта вторая ниша дана условно, то есть рисунком в глубине.

Первое впечатление от декора михраба — сходство с искодарским: мотив виноградной лозы в узоре тимпанов, конха с круглым диском, фестоны в контуре внутренней арки, крестики-меандры — все, как на колонках искодарского памятника. Этот узор, как можно заметить, вообще тесно связан с михрабами — он фигурирует, в частности, на угловых колоннах михраба мечетей Шир-Кабир и Данденакана (XI в.).

Второе впечатление — связь с орнаментикой VII—VIII столетий. Прежде всего замечаешь, что орнамент рамки в нише явно скопирован с типичного «витого стебля», так часто представленного в росписях Пенджикента и Варахши. При этом система расходящихся от витка веерных усиков упрощена и заменена чем-то вроде щеточки или метелочки. Здесь повторяется и еще одна неотъемлемая деталь орнамента того времени — гирлянда, листочки которой превратились в ром-



35. Искодарский михраб. Фрагмент. Дерево. X—XI вв.



36. Деревянная резная колонна Соборной мечети в Хиве. X в.



37. Капитель колонны Соборной мечети в Хиве. X в.

бическую насечку, а также крестики диска, комбинированные с четырехлепестковой розеткой.

По словам старожилов, лет 70 назад мечеть в селении Ашт, которой принадлежал михраб, была цела и стена ее имела еще два подобных михраба. Стены завершались деревянным фризом, из кусков которого была потом сколочена дверь нынешнего мазара. Фрагменты этого фриза двухплановой резьбы глубиной около одного сантиметра относятся к лучшим памятникам резного дерева. Плетение выпуклой ленты, как на оббурдонской колонне, очерчивает ряд прямоугольников с арками, оставшиеся поля заполняет «лоза». Фриз завершается карнизом с гирляндой и пояском пальметт. Каноническая для VIII века система здесь более детально разработана. Таким образом, в этой части здания, как и в михрабе, ясно проступают черты, свойственные одновременно VIII и X столетиям. К X веку, очевидно, относился комплекс в целом.

Создания творческого гения, немногочисленные, но яркие и неповторимые — мавзолей Саманидов как шедевр строительного искусства, зеравшанское и хивинское дерево как образец декора — наглядно убеждают, что в IX—X столетиях был заложен прочный фундамент развития зодчества последующих веков.

Несмотря на иконоборческую позицию ислама, в Средней Азии IX—X веков существовало и изобразительное искусство. На это указывают и письменные источники и данные археологии. Ибн Хаукаля в свое время поразили деревянные скульптуры на площадях Самарканда. «Из кипариса,— пишет он,— вырезаны удивительные изображения лошадей, быков, верблюдов и диких коз: они стоят одно против другого, будто осматривают друг друга и хотят вступить в бой или состязание» [8]. Это сообщение говорит о многом. Отсюда можно судить, во-первых, о существовании в X столетии монументальной скульптуры; во-вторых, ясно, что эта скульптура играла видную роль в городском ансамбле; в-третьих, резные из дерева фигуры воспринимались настолько живо, что их художественные достоинства очевидны. Поскольку скульптуры стояли



38. Стуковая панель из дворца Саманидов на Афрасиабе. IX—X вв.

одна против другой, можно предположить, что они образовывали нечто вроде ведущей на площадь аллеи.

Что касается живописи, фрагменты ее, обнаруженные на городищах Семиречья, слишком ничтожны, чтобы судить о сюжете и композиции. Но в раскопках Афрасиаба найден фрагмент росписи, где все же частично были видны фигуры стоящих и сидящих людей. Подлинник не удалось сохранить, но уцелел эскизный рисунок, судя по которому характер живописи, вероятно дворцовой, был близок образцам VIII века. По сути дела, полноценных памятников живописи и скульптуры Средней Азии времени Саманидов мы пока не имеем. Зато вполне можем судить о миниатюрной пластике — производство керамических фигурок животных и всадников продолжалось, и немало их найдено на Афрасиабе, в Хорезме и других районах Средней Азии.

Художественное ремесло осваивает все новые рубежи. Такие гончарные изделия, как хумы, котлы, горшки, кувшины, снабжаются орнаментом — налепным, резным и прочерченным (жгуты, елочки, зубцы и треугольники, волны и розетки), штампованным и расписным (завитки, зубцы). От руки и на гончарном круге выполняются сосуды-водолеи с горлом и носиком, соединенными дугой ручки. Керамические столики-дастарханы с полой ножкой в форме усеченного конуса покрывались орнаментом с нижней стороны, поскольку в опрокинутом виде они выполняли роль блюда или же потому, что после использования эти столики прислонялись к стене на ребро орнаментированной стороной наружу.

Орнамент карлукской керамики (Южный Казахстан) сближается с резным по кости, металлу и дереву узором кочевников-скотоводов; характерны налепы в виде ребристой пирамидки.

Интересен керамический сосуд из Ахсикета в коллекции А. И. Смирнова (Государственный музей искусства народов Востока, предположительно датируется X веком). Формы сосуда уникальны: довольно крупный (26 см высоты и 18 см в поперечнике) широкогорлый кувшин имеет две ручки и два слива в виде лошадиных голов. Те и другие образуют в профиль прямой угол. Сочетание этих прямолинейных элементов, направленных попарно то к венчику, то наружу, придает композиции изысканность. Сосуд стоит на трех ножках. Его украшают налепы в виде круглых лепешечек, положенных цепочками по венчику и на

сливах, тулово покрывает незатейливый узор из собранных в прямоугольный штамп вдавленных розеток, на плечах нанесены штрихи гребенчатого рисунка. На верхней части ручек поднимаются налепные пирамидки. При всей несложности орнамент оставляет впечатление богатства и разнообразия. Сероватая глина отличается приятным теплым оттенком *(илл. 39)*.

Крупным достижением в керамическом производстве были глазурь и полихромия. Известное в Средней Азии с древности применение глазури широко распространяется с IX века. Благодаря поливе стал возможен расписной орнамент. Прозрачная свинцовая глазурь покрывает черепок поверх росписей, сохраняя чистоту красок и защищая их от повреждения. Применялись земляные и металлические краски: окись меди давала зеленые и голубые тона, окись марганца — коричнево-фиолетовый тон, окись железа — темно-коричневый и черный. Для красного и черного фона брали земли, богатые железистыми соединениями.

Поливные изделия имели вначале ограниченный выбор — блюда, чаши типа пиалы, затем ассортимент расширяется — появляются кувшины и вазы разнообразных форм и размеров, изящная парфюмерная посуда, светильники.

В орнаменте поливной керамики Мавераннахра (IX—XI вв.) можно выделить некоторые основные группы. Это, во-первых, отдельные мелкие элементы узора — точки, стилизованные листья и цветы, редко и свободно разбросанные по светлому одноцветному фону. Во-вторых, свободно положенные пятна краски с растеками — в основном на кувшинах и графинах. Часто этот декор на блюдах и чашах связан с гравированным узором в разнообразных вариантах — от простейшего абстрактного до развитых растительных форм. В-третьих, тесемочный, или ленточный орнамент оливково-зеленого и красно-коричневого тонов образует плетенку и обрамляет медальоны.

Определенный круг керамики известен в археологии под именем «афрасиабской», поскольку первые находки происходят с городища раннесредневекового Самарканда *(илл. 40, 41)*. Но продукцию этого типа выпускают многие мастерские Мавераннахра. Для нее типична строгая гамма белых, черных и кирпично-красных тонов, изысканность орнамента. Геометрический узор образуется игрой прямых и кривых линий, переплетенных в звезды и многоугольники; в растительном узоре листья, побег и витки перекликаются с архитектурным орнаментом; встречается гранат. Рисунок птиц и рыб носит условный стилизованный характер. Но иногда изображения получаются удивительно живыми. Например, три голубя на фрагменте афрасиабского блюда, написанные черной краской и покрытые орнаментальной фактурой крестиков; головки их даны в изящном естественном повороте, глазок будто смотрит на зрителя.

Главный эффект создает эпиграфический орнамент. Куфические надписи по внутреннему краю блюд и чаш или на донце содержат пословицы, благожелательные и поучительные сентенции. Белый фон заполнен красным или черным крапом, контуры букв и рисунка обведены широкой белой каймой. Каллиграфия и рисунок покоряют четкой и в то же время непринужденной манерой исполнения, композиции отличаются утонченным вкусом. Этот стиль образует на периферии (Хорезм, Семиречье) свои локальные варианты.

В Государственном Эрмитаже и республиканских музеях собраны большие коллекции стекла IX—X веков. Из стекла выделывались графины, чаши, бокалы, флаконы с накладным рельефом и узорной фактурой (зернь, сетка), полученной посредством выдувания в специальную форму. Крохотные сосуды служили для парфюмерии и лекарств. Из стекла выполнялись и ритоны (например, варахшинский ритон, отделанный кольцами и фестонами стеклянной нити). Из стеклянных баночек составлялись чернильницы, вмонтированные в алебастровую подставку с тисненым орнаментом геометрического, растительного и эпиграфического характера. Каждый прибор заключал от одного до пяти стаканчиков. Мастера владели искусством цветного стекла (красного, синего, желтого), а также огранки.

Памятники торевтики для данного времени почти неизвестны. Выдвинуто предположение о датировке IX веком серебряного с позолотой аниковского блюда, считавшегося до сих пор более ранним, и о его происхождении из Таласской долины. В сложном многофигурном рельефе, изображающем осаду крепости, поражает детальная прорисовка архитектурных форм. Менее удались мастеру фигуры собравшихся у подножия крепостных стен всадников. Детали рисунка убеждают в том, что он неоднократно копировался. Все в целом воспроизводит скорее сюжет прошлого, чем данного столетия. Симметричная по массам, насыщенная и монументальная композиция заполняет все поле блюда или, скорее, плоской чаши. Можно предположить, что блюдо происходит из Семиречья и трактует сюжеты христианской мифологии *(илл. 43)*.

Значительную статью экспорта составляли ткани — хлопчатобумажные и шелковые, в том числе парча, выделываемые в Мерве, Бухаре, Самарканде и других ремесленных центрах. Пять фрагментов ткани происходят из мервских ткацких мастерских «тиразов» X века. Славилась ткань селения Ведар, из которой шили платья эмиры и визири Хорасана. Большая ткацкая мастерская была в Бухаре у ворот цитадели. Возможно, что в этой мастерской и изготовили шелковую ткань, два фрагмента которой хранятся в Лувре. В богатом ее орнаменте соединились изображения живых существ, растительный и геометрический узор, надписи. Центральное поле занимают крупные фигуры двух слонов в зеркальном повторении. Животные очень схематизированы, контуры ног и туловища обведены орнаментальной каймой, хобот стилизован в форме ветви, завивающейся на конце спиралью. Центральное поле обрамлено широким бордюром, по которому шествует вереница двугорбых верблюдов; бордюр в свою очередь выделен орнаментальными полосками, отсекающими в углах квадраты с изображением петуха. Под ногами слонов отделена полоской сердечек арабская куфическая надпись (почему-то в перевернутом виде; может быть, сверху была такая же?). В надписи указано имя владельца — саманидского военачальника Бухтегина, что позволяет датировать ткань серединой X века. Техника выделки (киперное переплетение) сближает эту ткань с тканями «занданачи», сюжеты и орнамент — с ис-



39. Керамический сосуд из Ахсикета. IX—X вв

кусством предшествующего периода. Здесь, как и в росписях Красного зала Варахши, соединяются изображения слонов и грифонов, хотя уже в статической позиции и сильно схематизированные, что в значительной степени объясняется материалом. Сердечки и побег с листочками в бордюрах уводят к орнаментике раннего средневековья *(илл. 42)*.

В искусстве Средней Азии IX—X веков происходит энергичный формообразующий процесс, тесно связанный с традицией VII—VIII столетий и в то же время отвечающий новым социальным условиям и более высоким техническим возможностям. Появляются не известные до того типы зданий; кругозор зодчего расширяется, творчество его становится более смелым и изобретательным. Для художественного ремесла значительным качественным скачком было освоение в керамике глазурей. Прежде керамика несла в основном утилитарные функции. Теперь сероглиняная и поливная посуда занимает место в ряду высокохудожественных изделий. Новое направление в орнаментике ознаменовано введением эпиграфического узора.

Искусство IX—X веков может быть с полным правом названо среднеазиатской классикой.

Когда Саманидское государство находилось еще в зените расцвета, в Семиречье назревали события, таившие зародыш его скорой гибели. В кочевой среде тюрок совершается переход к феодальным отношениям, а одновременно беднейшая часть кочевников переходит к оседлому земледелию. В результате консолидации тюркских племен к 90-м годам X века сложилось государство Караханидов, включавшее также Кашгар.

Как это было в свое время у арабов, процесс становления феодализма толкнул тюрок на захват новых земель. В 999 году под их напором пала Саманидская держава, и Караханиды утвердились в Мавераннахре.

В 20-х — 30-х годах XI столетия на политическую арену выдвигается третья сила — тюрки-сельджуки. Выходцы из низовий Сыр-Дарьи, сельджуки, или, точнее, сельджукиды создали собственное государство и начали свой победный марш на юг и запад.

В XII веке политическая обстановка еще более осложняется. Последний из сельджукидов — султан Санджар с 1130 года фактически распоряжался судьбами караханидского дома. С востока надвигаются кочевники каракитаи, осевшие в Семиречье. Набеги каракитаев на Мавераннахр подтачивали основы не только Караханидского, но и Сельджукского государства, закончившего существование со смертью Санджара. В результате происходит возвышение Хорезма, который при Текеше (1172—1200 гг.) становится мощной империей Хорезмшахов.

Падение дома Саманидов повлекло серьезные перемены в политической и социальной сфере: централизованное государство рушилось и сменилось в Мавераннахре удельной системой управления. Повсеместно ускорился и завершился начавшийся еще при Саманидах распад крупного землевладения, сходит со сцены класс земельной аристократии — «дехкане». В смысле этническом наблюдается значительный приток в города тюркского населения.

Культурная жизнь Средней Азии XI—XII веков не дает цельной картины развития. Однако традиции саманидской культуры нашли здесь достойных восприемников. При дворе Мамуна II в Ургенче собрался цвет средневековой науки: аль-Бируни, Абу Али Ибн Сина и многие другие. Время правления Хорезмшахов ознаменовано строительством ирригационных сооружений, обширных караван-сараев, роскошных усыпальниц. Процветает в XII веке и Северный Хорасан — нынешняя южная Туркмения. Мерв сделался сельджукидской столицей.

Верхушка караханидского общества предпочитала кочевой образ жизни. Но в управлении государством Караханиды опирались на аппарат, созданный еще Саманидами. Больше того, они понимали и ценили значение городской культуры и в известной мере ею пользовались, имея в некоторых городах дворцы. Арслан-хан (1102—1130 гг.) даже прославился как строитель многих зданий. Со времени согдийской колонизации знакомые с достижениями оседлой культуры Мавераннахра, они и теперь охотно пожинали ее плоды, не внося сколько-нибудь заметных перемен.

В XI—XII столетиях наступает период расцвета феодального города. Растут старые города и возникают новые. Особенно интенсивной жизнью выделяются Ургенч, Мерв, Бухара, Самарканд, Ахси, Термез. Мерв играл видную роль как хорасанская резиденция сельджукидов. Еще в IX—X веках оформилось на канале Маджан к западу от шахристана ядро нового средневекового города. В XI веке его вытянутая в меридиональном направлении, несколько неправильной конфи-



40. Поливной сосуд с Афрасиаба. IX—X вв.

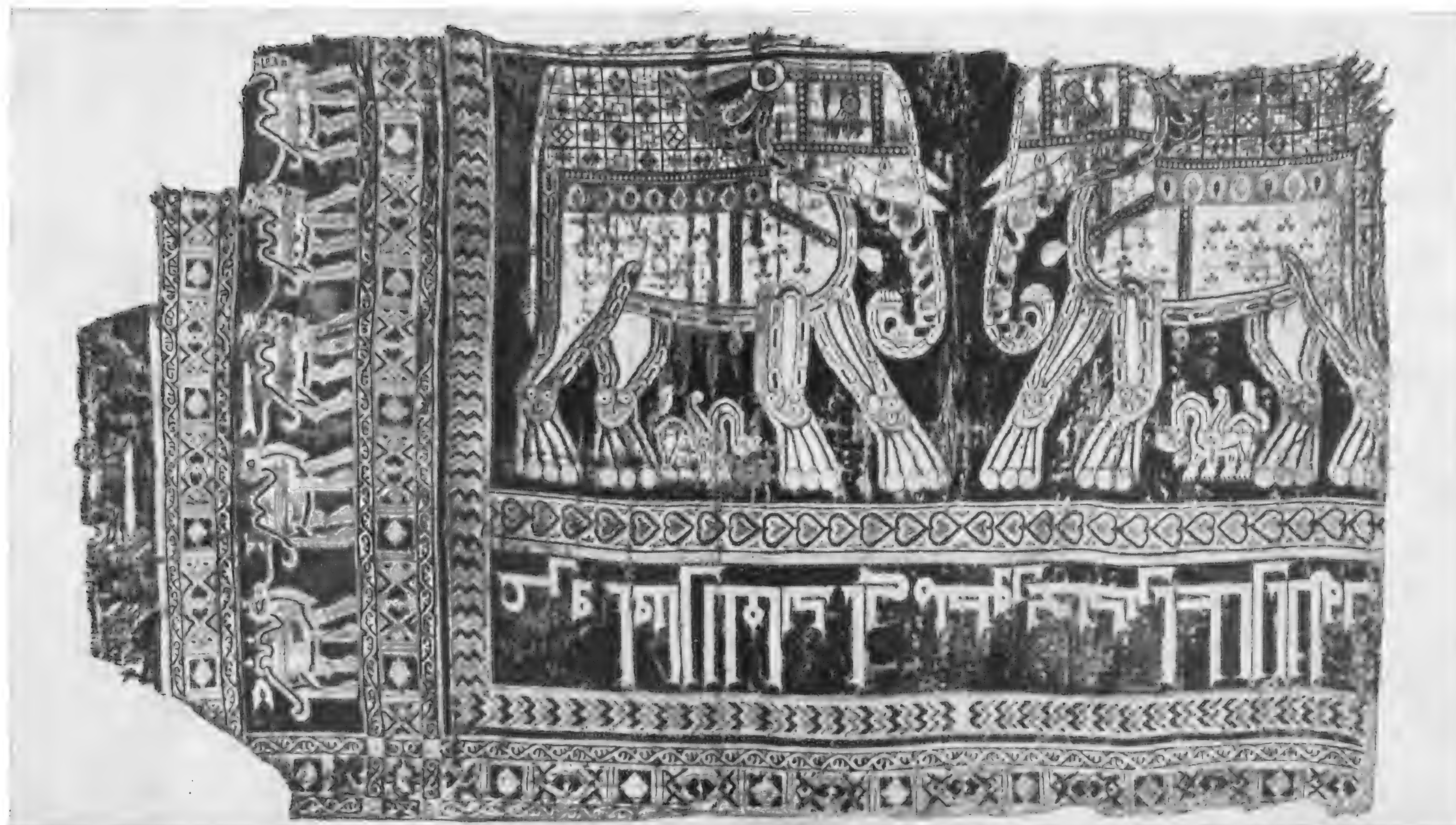


41. Поливное блюдо с Афрасиаба. IX—X вв.

гурации территория была обнесена стеной. Этот город, ныне известный под именем Султан-калы, по площади намного перерос прежний шахристан. Его рассекали главные улицы, у скрещения которых стояли дворец, соборная мечеть и мавзолей Санджара. Письменные источники упоминают другие мечети и ряд крупных медресе. На восточной стороне отделялась стеной цитадель — «шахриар-арк». Пригород с его рынками, торгово-ремесленными кварталами, домами, усадьбами и садами вдоль каналов вышел за пределы древней стены Гилякин Чильбурдж; против западных ворот Султан-калы находилась мечеть-намазга.

Самарканд был самым крупным городом во владениях Караханидов. Интенсивно растущая застройка выходит за границы старых стен, и именно в это время складывается «внешний город», столь прославленный позднее блестящими постройками Тимура и Тимуридов. Его территорию очерчивает неправильный контур стен, прорезанных шестью воротами, откуда берут начало сходящиеся в центре главные магистрали.

Бухарская цитадель в XI—XII веках многократно разрушалась и восстанавливалась, стираются контуры шахристана, растут и укрепляются новой стеной предместья. К этому времени относится сложение в



42. Ткань Бухтегина. X в.

Бухаре радиальной уличной сети. Украшению города способствовал Арслан-хан, по приказу которого возведены две роскошные бани и две мечети, построена большая соборная мечеть, а рядом с ней вознесся над крышами величавый минарет Калян.

Городская фортификация усложняется. Совершенствование осадных орудий заставляет выдвинуть вперед боевые рубежи обороны, где особое значение отведено дополнительной стенке-брустверу и системе выносных башен-барбаканов, обеспечивающих круговой обстрел. Выносные башни соединяются с основными посредством подъемных мостов.

Городские стены по-прежнему возводились из глины. Глина и сырец оставались главным материалом и в жилищном строительстве. Но все большие права завоевывает обожженный кирпич, применяемый в культовых, мемориальных и жилых постройках для облицовки стен, настила полов и в качестве основного строительного материала. Прочность обожженного кирпича дает возможность увеличивать пролеты и облегчать конструкции, портативный тонкоплиточный формат позволяет усложнять и варьировать формы; алебастровый раствор придает конструкциям эластичность.

Крупный шаг вперед сделала инженерная мысль, совершенствуя прежние и изобретая новые конструкции. Получают широкое распространение своды так называемого типа балхи, сложенные отрезками от углов к середине. Преимуществом сводов балхи является их криволинейный профиль и небольшой подъем. Выкладываются покрытия на подпружных арках с выведенными на них узкими поперечными сводиками. Такая система разгружает щековые стены, позволяя устраивать в них окна.

Разрабатываются многочисленные варианты подкупольной конструкции. Тромп из перспективных арочек уже не удовлетворяет зодчего. Угловой переход от квадрата основания к кольцу купола совершается двумя способами: путем арочной конструкции, которая в общем виде может быть определена как тромп, и при помощи паруса с постепенным выносом рядов кирпича. Несущей частью тромпа является только арка; оболочку его составляют полуциркульный в плане конх или половина сомкнутого свода. Парус получает сотовое строение, образуя первую фазу развития сталактитовых систем, характерных для позднейших столетий. В западных областях (Северный Хорасан, Хорезм) купола монументальных зданий возводятся двойными — внешняя оболочка защищает внутреннюю от непогоды и осадков.

От XI—XII веков сохранилось много памятников разнообразного назначения, составляющих блестящую главу истории зодчества Средней Азии.

Тип жилища подчинен локальным традициям. Вместе с падением класса крупных дехкан исчезает монументальный укрепленный замок-кёшк, формы жилища воссоздают в более скромных масштабах многие черты архитектуры VIII—X столетий.

Сырцовые дома Северного Хорасана сохраняют компактный объем, уширенный к основанию. План,



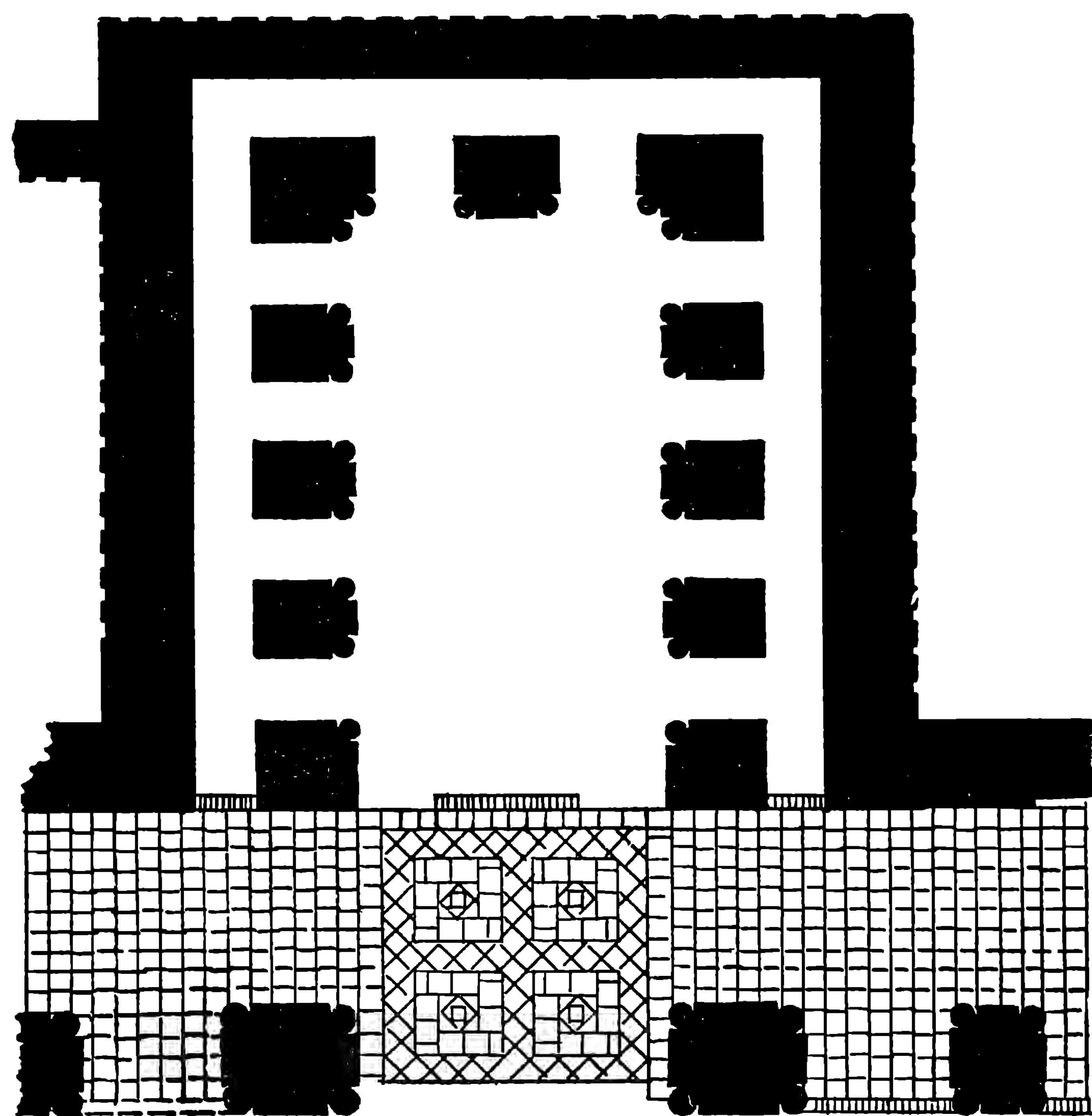
43. Серебряное блюдо с изображением осады замка. X в.

как правило, квадратный, сводчатые помещения в два этажа объединяются центральным купольным залом. Скромность внутреннего убранства с глиносаманной штукатуркой стен и сводов искупается гармоничной слаженностью форм. Мощные гофры фасадов сменились более плоскостным и графичным членением верхнего этажа лопатками на панели с декоративными ступенчатыми арками; внутрь ведет арка первого этажа. Обрез стены венчался скромным бордюром из обожженного кирпича, образующего простейшие геометрические комбинации. Это дом не городского, а усадебного характера.

Усадьбы Хорезма этого времени замечательны особыми пристройками, получившими название «каптар-хона» («голубятня») за многочисленные нишки, которыми испещрены внутри глинобитные стены строения. Жилые помещения усадьбы объединились в прямоугольный объем; «каптар-хона», построенные более солидно, принимали самую неожиданную конфигурацию — угла, креста, восьмиугольника и г. д. Фасады «каптар-хона» изысканно отделаны резьбой по глине или гофрами, повторяющими в миниатюре формы прошлого. Функции этих любопытных построек еще загадочны. Можно допустить, что они отвечали названию — в селах Ирана и Афганистана до сих пор ставятся нарядно украшенные голубятни с нишками для птиц, где крестьяне собирают удобрение для полей.

Облик дворцового здания наиболее полно открывает резиденция правителей Термеза XI—XII веков. Как обычно для сооружений этого типа, удалось выяснить лишь формы капитально построенной официальной части с аудиенц-залом, тогда как находившиеся рядом жилые помещения исчезли бесследно. Комплекс тронного зала замыкал с восточной стороны длинную садовую аллею. Портал вел в окруженный портиком прямоугольный двор, куда свободно открывалось пространство зала с двумя рядами уходящих в глубину массивных пилонов вдоль стен. Размеры зала 13,5 × 11,5 метра. Перекрытие было сводчатым, с широким средним нефом, узкими сводиками между стеной и пилонами (их было по пять в боковых рядах и один у восточной стены). В XI веке сырцовые стены и пилоны были декорированы фигурным обожженным кирпичом, а в XII веке — резным стуком. У основания столбов и стен тянулась панель с узором декоративной аркатуры, над ней стены опоясывала широкая полоса геометрического узора. Выше чередовались орнаментальные панно и арочки с изображением фантастических зверей. Разнообразные геометрические узоры с растительными вставками дополнялись надписями, вырезанными почерком несхи и заключающими различные благопожелания. В портик открывались цветные витражи, стены его покрывала роспись. Фасад украшали стеклянные медальоны с рельефными изображениями.

Формы тронного зала находят близкую аналогию в газневидском дворце Лашкаргах на реке Гельменд (Афганистан), относящемся приблизительно к тому же времени, что свидетельствует о творческом общении архитектурных школ по обе стороны Аму-Дарьи *(илл. 44, 45)*.



44. Дворец термезских правителей. XI—XII вв. План

В соответствии с новыми вкусами приобретают характерный облик монументальные культовые и общественные здания. Вход обычно подчеркивается порталом с аркой, опирающейся на поставленные в четверть цилиндрические колонны. Арку входа, очерченную прямоугольным контуром, огибает лента орнамента или надписи либо ее фланкируют плоские декоративные ниши. Тимпаны арки украшают круглые, реже квадратные медальоны. Боковые фасады членятся лопатками и плоскими арочными филенками, причем арки нередко опираются, как и входная, на колонки — их округлость создает игру светотени, смягчая строгие геометрические линии фасада. Плоскость фасада оживлена фигурной кладкой из кирпича, образующей геометрические узоры. Эти узоры выполняются или заподлицо с плоскостью стен, или выступают, или западают. Такая же узорная кладка украшает интерьер зданий. Основным фоном стенных поверхностей служит характерная кладка из спаренного кирпича. Входной портал, вначале почти или совсем не выступавший из массы здания, со временем выделяется в самостоятельный объем, акцентируемый повышением над линией фасада, и обогащается рядом деталей. В XII веке получает распространение шлифованный кирпич и резная терракота, применяемые для отделки фасадов; внутри зданий преобладает резной стук. Большая роль в объемном решении отводится куполу, парадной шапкой покрывающему здание. Общий характер архитектуры — органическое слияние формы и конструкции, отсюда их логическая тектоника и покоряющая гармония.

В XI—XII веках еще функционировала перестроенная и заново отделанная прекрасным резным стуком дворовая мечеть Данденакана. Дворовый тип более отвечал потребностям большого пятничного богослужения. Мечети меньшего объема ставились с куполами на четырех столбах. К этому типу относится мечеть Деггарон в селении Хазара начала XI века. Ее круглые массивные колонны имеют базы с круглыми подушками на квадратном плинте и деревянные квадратные абаки. Между колоннами перекинуты арки, украшенные поперечным трехлопастным рельефом,— имитация в кирпиче фестонов, резанных по дереву в искодарском михрабе. Сырцовые стены резко уширены книзу. Купола, числом девять, выведены из обожженного кирпича, в центре и по углам кольцевые, по четырем сторонам — типа балхи. Главный купол опирается на тромпы в форме сомкнутого полусвода, угловые купола — на сталактитовые паруса, а балхи по торцам выдвинуты на карнизах со своеобразными консолями из целого кирпича. Мечеть лишена декора *(илл. 46, 47)*.

Стиль Северного Хорасана XI столетия хорошо представлен мечетью Талхатан-баба в 40 километрах к югу от города Мары (Туркмения). Здание, расчлененное на три части — квадратную среднюю под куполом и узкие боковые под сводами балхи,— открывается на фасад тремя арками *(илл. 49, 50)*. Задний и боковой фасады разделены плоскими нишами с арками на колоннах. Основные плоскости стен интерьера и фасадов выполнены кладкой из спаренного кирпича с введением кое-где узорных клиньев, так называемых бантиков; тимпаны арок, прямоугольные зеркала между тромпами, пояса внутри тромпов за-



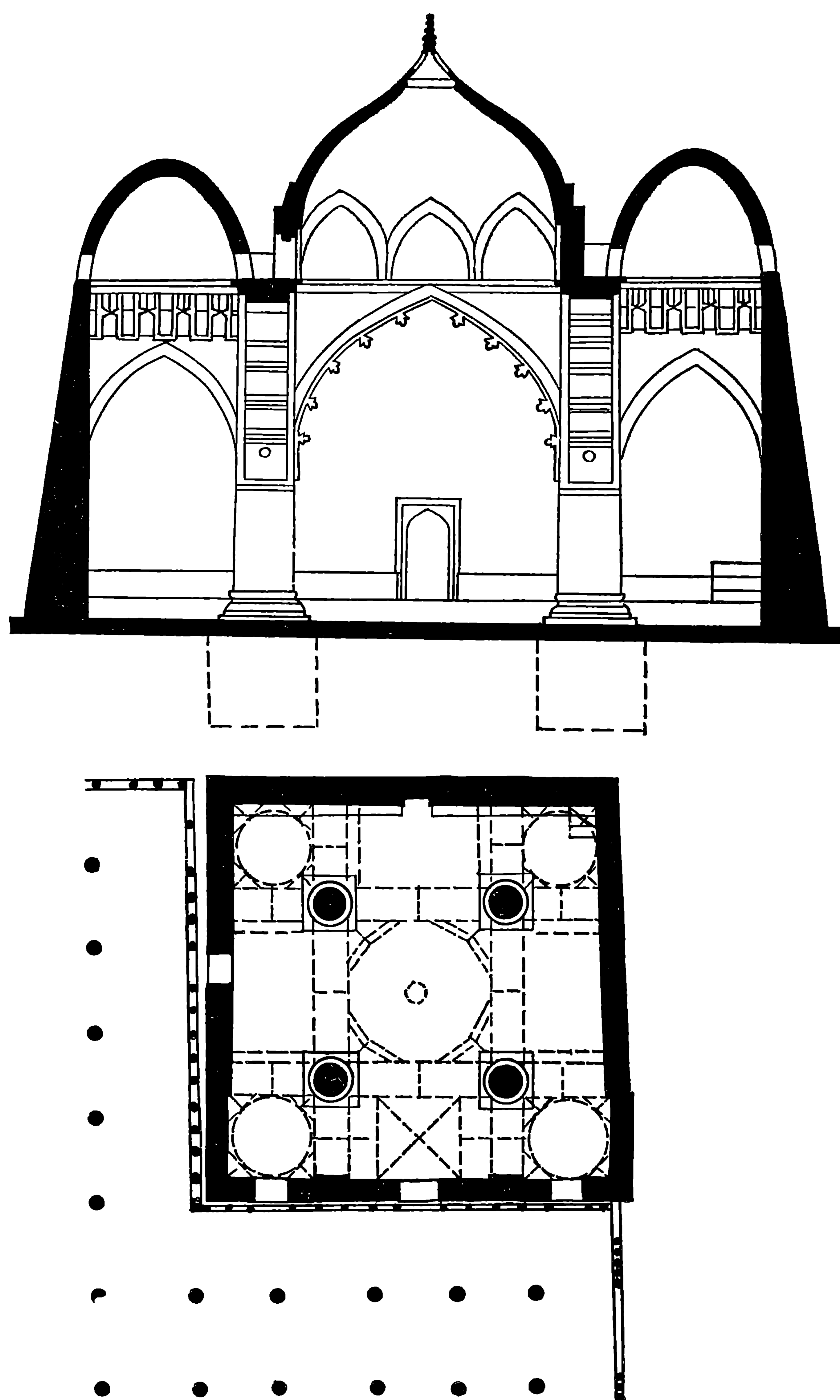
45. Панно резного стука из дворца термезских правителей. XII в.

полнены кирпичным узором. Массивный купол и прекрасные пропорции придают этому относительно небольшому зданию гармоничную цельность и монументальность образа. Декор одновременно строг и наряден. Композиция Талхатан-баба определила развитие в Средней Азии типа мечетей — «намазга», впоследствии более обширных, но сохраняющих основную схему построения: стена с михрабами и купольная галерея ориентировали к Мекке молящихся, собиравшихся во дворе перед зданием.

От бухарской намазги XII века, ремонтированной и дополненной в XVI веке, осталась лишь стена с михрабами. Три михраба отделаны шлифованным кирпичом и резной терракотой. Все они имеют вид плоских ниш со стрельчатой аркой на колонках, а над главным михрабом со сталактитовым полукуполом введены рельефные поливные плитки с надписями. Для иранских мечетей XI—XII веков композиции подобного рода неизвестны.

Шестистолпная бухарская мечеть Магоки-Аттари (XII в.) интересна необычайно богатым, пластичным, подчеркнуто праздничным решением портала. Арка и широкая полуарка портала покрыты мелким, вырезанным в терракоте курсивом надписей. Углы портальной ниши заняты сталактитами, образующими в совокупности подобие конхи. Пилоны портала оформлены встречными четвертными колоннами, кривая поверхность которых выложена парным шлифованным кирпичом с бантиками и поясом очень дробных кирпичиков вверху. Нишу портала обегает пояс геометрического, резного по алебастру узора. Портал Магоки-Аттари возрождает старую систему гофр в новом декоративном решении. Кирпичная кладка образует валики, которые через определенные интервалы переплетаются друг с другом *(илл. 48, 51)*.

Близ мечетей — не всех, но более значительных,— ставились минареты. Внутри башни вокруг центрального столба вьется спиральный ступенчатый ход, начинающийся с уровня земли или через переброшенную с крыши мечети арку и выводящий в окруженный аркатурой фонарь. До сих пор стоят многие минареты XI—XII столетий, но из них уцелели полностью лишь два — в Бухаре (1127 г.) и Вабкенте (1196—1197 гг.). У остальных верхушка сброшена подземными толчка-



46. Мечеть Деггарон в селении Хазара. XI в. Разрез и план

ми, поэтому высота этих сооружений не установлена. А была она значительна. Бухарский минарет Калян, основание которого скрыто вековыми наслоениями, и теперь высится на 45,6 метра. Но минарет в Узгене был, вероятно, выше, так как нижний поперечник его шире (9 и 9,4 м). Ствол минаретов опоясывали кольца выложенных из кирпича орнаментов. Горизонтали этих поясов уравновешивали вертикальную направленность формы, придавали ей зрительную устойчивость. Ширина поясов кверху уменьшалась, и этим зрительно усиливалось перспективное сокращение.

Полное представление о формах среднеазиатских минаретов того времени дает минарет Калян в Бухаре, принадлежащий соборной мечети, которая перестроена в XV—XVI веках. Могучая башня своим силуэтом и пропорциями, а также разнообразием фактур орнамента производит впечатление удивительного благородства. Насчитывается десять основных поясов узора, если не включать в их число выделенных кладкой на ребро промежуточных полос. Несложные геометрические линии узора напоминают вышивку крестом. На середине высоты тянется надпись из обожженного кирпича с именем Арслан-хана и датой постройки. Шестнадцать арок фонаря под сталактитовым венцом опираются на тонкие граненые колонки *(илл. 52, 53)*.

Минарет в Джар-Кургане в 35 километрах от Термеза уникален по формам. Ствол его представляет как бы пучок полуколонн, связанных вверху арочками: старый мотив гофр на этот раз возрождается не на плоскости, а на круглой башне. Нет лучшего способа подчеркнуть устремленность ввысь, выразить зрительно упругую напряженность работы статических сил. Это впечатление усугубляется кладкой в елочку, образующей на каждом ребре заострение вверх. Над первым ярусом гофр видно начало второго — они разделены поясом куфической надписи. В панно восьмигранного цоколя на терракоте вырезаны дата (1108—1109 гг.) и имя зодчего — Али ибн Мухаммед из Серахса *(илл. 54)*.

Вертикаль минарета составляла прекрасное динамическое дополнение к округлым объемам куполов, подчеркивая их статичность, покой. Наконец, минареты играли огромную роль в городском ландшафте, контрастируя с плоскокровельной застройкой и создавая неповторимый силуэт города.

Число сохранившихся мавзолеев XI—XII веков велико, их формы многообразны. Роскошные усыпальницы строились уже не только для правителей и их приближенных, но и для видных духовных лиц. Можно выделить некоторые локальные типы мемориальных сооружений. Развивается портально-купольная композиция. Для западных районов Северного Хорасана и Хорезма характерен квадратный план с четырьмя неширокими нишами по сторонам помещения, с небольшим, но заметно выдвинутым порталом входа. Для восточных районов — квадрат со слабо выраженными нишами и порталом, занимающим всю ширину здания и превышающим его по высоте. И там и здесь сохранился также центрический тип здания с равноценными фасадами, но в отличие от мавзолея Саманидов глухими.

К лучшим памятникам рассматриваемой эпохи принадлежат мавзолеи в Узгене — три разновременных квадратных здания, поставленных в одну линию, вплотную друг к другу. Первым выстроен в XI веке средний мавзолей (около 12×12 м). Он имел два портала, обращенных к югу и западу. В декоре, изысканном и строгом, соблюдено равновесие внешнего и внутреннего оформления, выполненного в кирпиче и стуке. Стены выложены в интерьере парным кирпичом с вертикальной зубчатой расшивкой швов. Этот мавзолей был обстроен с севера (1152—1153 гг.) и юга (1186—1187 гг.) двумя меньшими по размерам, причем фасады образовали сплошную стену, а угловые колонны среднего мавзолея получились общими. И хотя характер декора в постройках менялся, зодчие позаботились о сохранении единства стиля. Все мавзолеи имели портальную арку на колоннах с круглыми медальонами в тимпанах; порталы огибали полосы, различные по орнаментации. Декор, в основном эпигра-



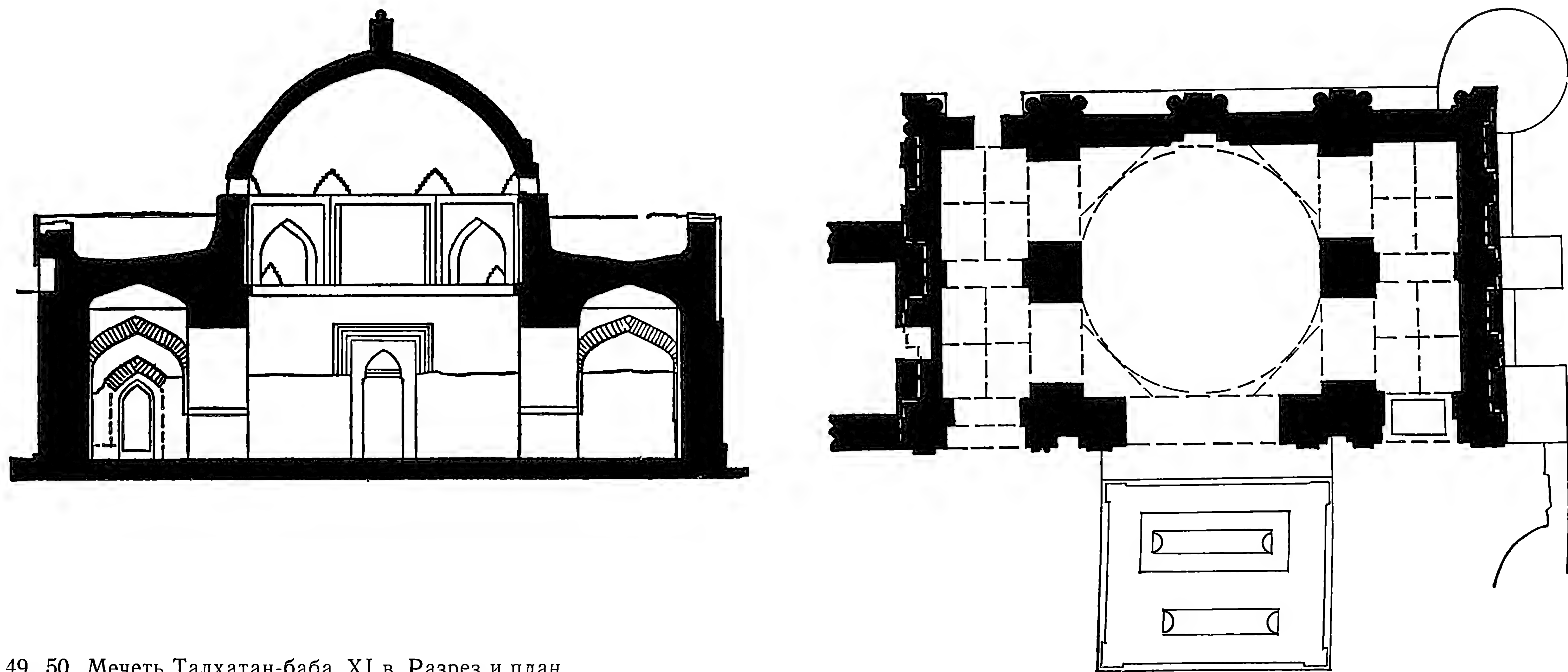
47. Мечеть Деггарон в селении Хазара. XI в. Интерьер

фический, выполнен уже не в кирпиче, а в резной терракоте. И если в северном мавзолее колонки облицованы резной терракотой, в южном они сложены из массивных цилиндрических терракотовых блоков. Характерны формы колонок — база из шара и двух полушарий и капитель в виде тюльпана. Архивольт арки у северного и южного мавзолеев украшают надписи. Блестящие образцы каллиграфии — надписи на фасадах — выполнены в терракоте курсивным почерком, за исключением той, которая занимает выкружку южного мавзолея и вырезана очень декоративным почерком куфи, где буквы сплетаются в узлы и флероны. В интерьере оформлен лишь средний мавзолей с кладкой из парного кирпича и вставками резного стука, остальные лишены отделки *(илл. 55—58)*.

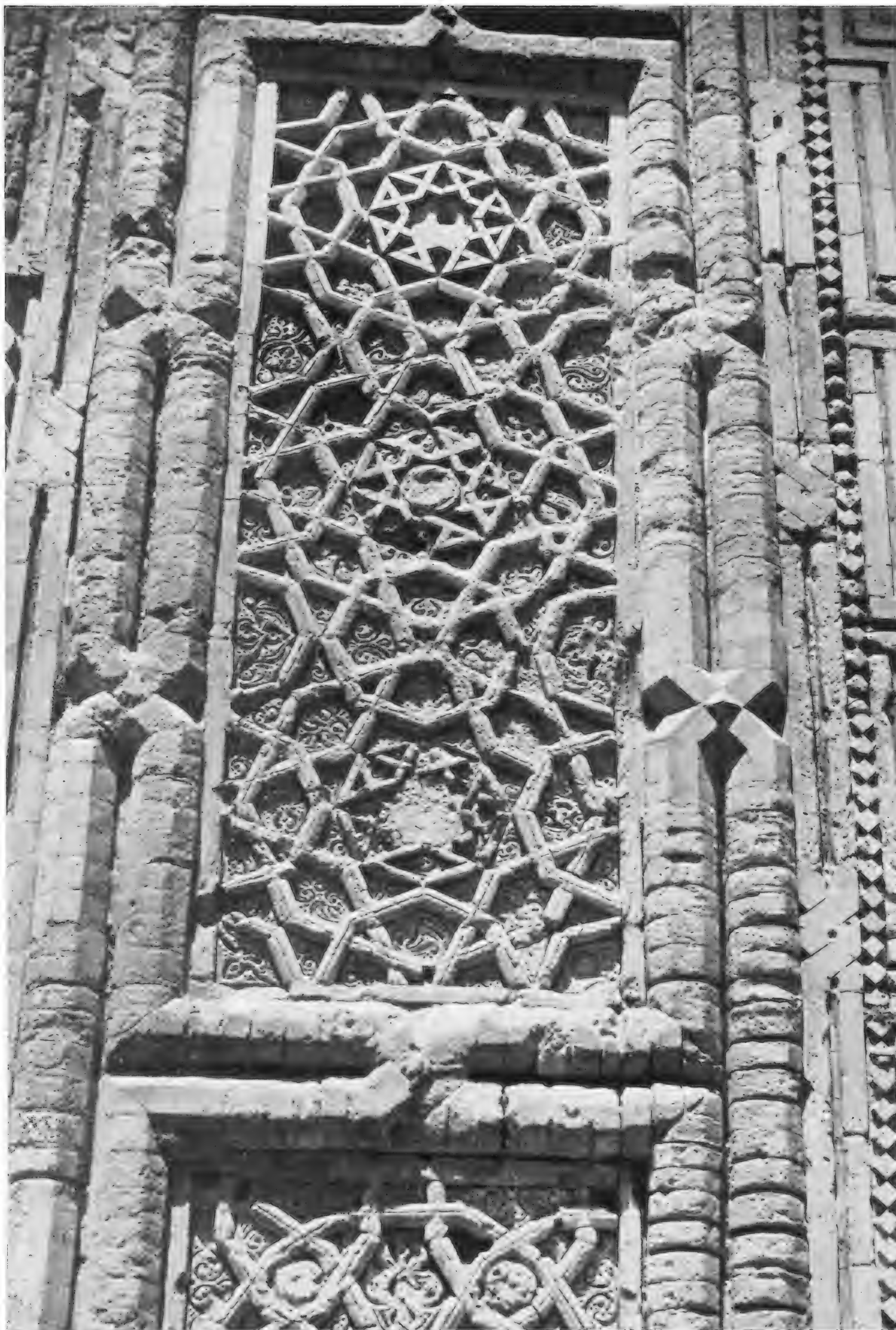
Для характеристики архитектуры Северного Хорасана XI столетия важны два памятника, очень близкие по типу: мавзолеи Абуль-Фазля в Серахсе и Абу-Саида в Меана. Обе постройки имеют общие черты: квадратный план, двойной купол и подкупольную галерею, открытую внутрь четырьмя окнами и сообщающуюся с внешним пространством. В этих памятниках возрождается традиция мавзолея Саманидов, но былая воздушность уже исчезает. Облегчая инертную массу стен, галерея гасила распор купола. Вход мавзолея Абу-Саида подчеркнут небольшим порталом; серахский мавзолей первоначально не имел портала и получил его лишь в XV веке. Фасады расчленены плоскими арочными нишами и лопатками в двух вариантах — по всей высоте здания (Серахс) и на уровне галереи (Меана); в мавзолее Абу-Саида имеется, кроме того, и декоративная аркатура внутри под поясом тромпов.

Достижения архитектуры и строительного искусства увенчаны в середине XII столетия сооружением мавзолея султана Санджара. Эта постройка в мервской Султан-кале оставляла неизгладимое впечатление внушительными массами, гармонией форм и рос-

48. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. XII в. Портал



49, 50. Мечеть Талхатан-баба. XI в. Разрез и план



51. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре XII в. Деталь портала



52. Минарет Калян в Бухаре. 1127 г. Деталь

кошного убранства. Даже теперь, после разрушений, здание поражает своим монументальным величием. Четверик пятиметровой толщины стен со стороной 27,3 метра лишен портала, и вход не выделен сколько-нибудь заметно. Тромпы образованы тремя перспективными арками, а на углах в пазухе прорезаны окна, обведенные арочками трехлопастного очертания. От углов восьмерика со сталактитовыми парусами поднимаются пучки нервюр, переплетенных в купольной оболочке и образующих в центре звезду. Между нервюрами у основания купола введены плоские трехлопастные ниши. Извне пояс тромпов окружен ажурной галереей, состоящей из серии контрфорсов, прорезанных арками. Система контрфорсов образовала три яруса различной конструкции. Они настолько разрушены, что их первоначальный вид является предметом дискуссии. Бесспорно лишь то, что в нижней своей части контрфорсы были связаны сводами с фестончатой аркой, а их полые оболочки маскировались по фасаду узорными решетками из кирпича. На галерею открываются окна восьмерика. Все в целом с минимальной затратой материала блестяще решает конструктивную задачу такого масштаба, какого до тех пор не знала строительная практика. Вместе с тем великолепно решены и формы. Ажур венчающей галереи оттеняется суровой гладью кирпичных стен. Над галереей поднимался купол, облицованный бирюзовыми изразцами,— именно таким видели его современники и описали средневековые авторы. Здание высилось на 36 метров. Своды галереи украшал изысканный резной стук. Росписи растительного узора с бордюрами, медальонами и широким эпиграфическим фризом насыщали интерьер красками. Узор нервюр придавал воздушность огромной чаше купола. Строительная надпись сообщает имя зодчего — Мухаммед ибн Атсыз из Серахса *(илл. 62—65)*.

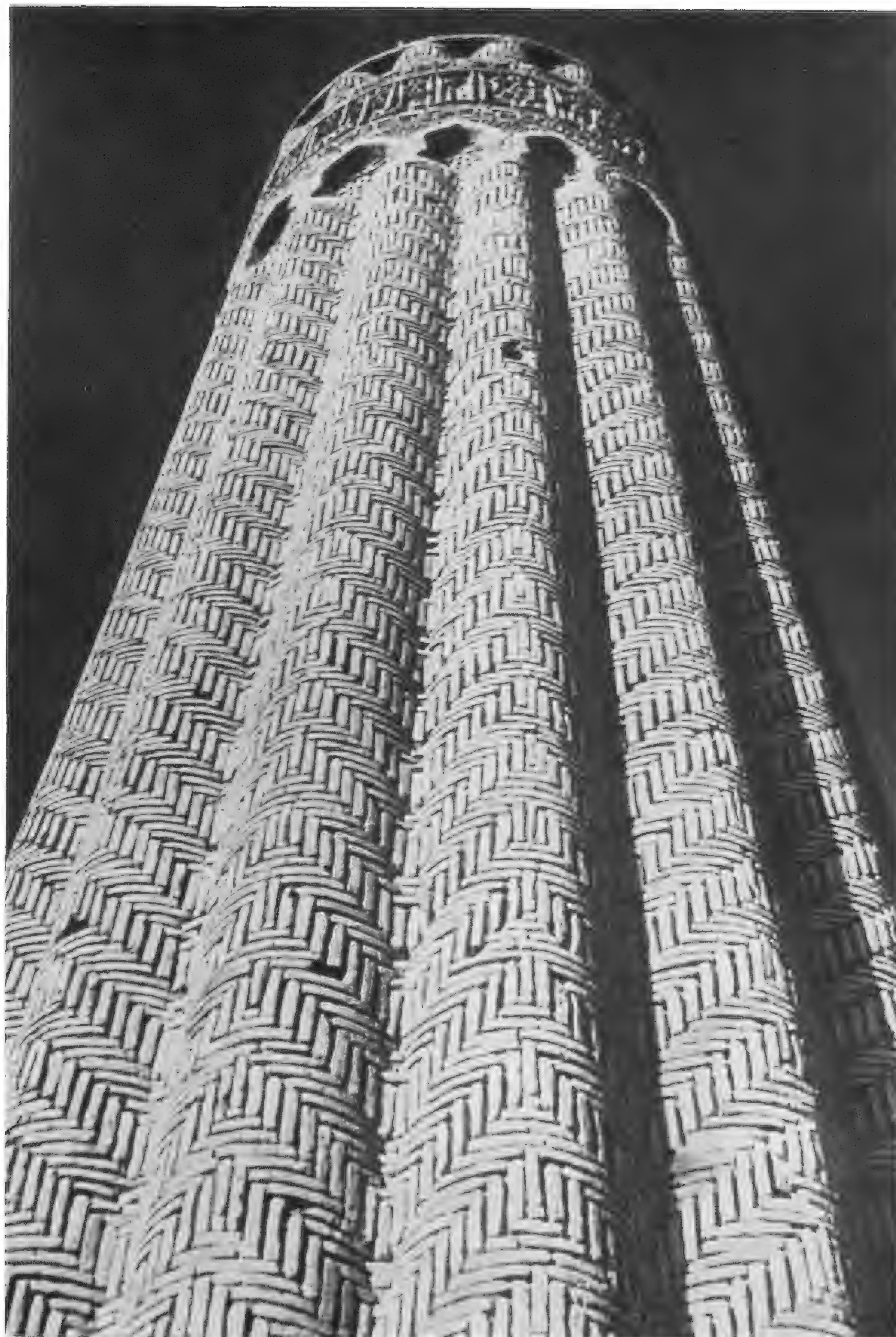
Глубоко традиционная идея венчающей галереи получила в мавзолее Санджара новое звучание. В противоположность мавзолею Саманидов галерея, более раскрытая и воздушная, противопоставлена обширной инертной плоскости глухих стен. Формы мавзолея Санджара не находят полной аналогии в Средней Азии и еще менее в зарубежных странах. Размах инженерной мысли в мервском мавзолее далеко превзошел масштаб строительства своего времени.

Мавзолей Шах-Фазиль в Сафид-Буленде (Киргизия), как и мавзолей Санджара, принадлежит к центрическому типу. Внешне аскетичный, лишенный декора, он привлекает игрой объемов: усеченная пирамида четверика, барабан с чередованием отвесных и ступенчатых граней, заостренный кверху купол. Все богатство декора сосредоточено в помещении: стены покрыты кружевным узором резного стука очень своеобразного характера — вертикальные полосы плетенок с рисунком фестончатых арочек меж ними. Стены венчает фриз с медальонами и пояс надписи выпуклым куфи с заостренными кончиками букв и лиственным узором между ними. Конховые тромпы, как и промежуточные плоские ниши, оконтурены фестончатыми арочками, тимпаны и арки заняты круглыми орнаментальными медальонами. Купольная оболочка делится на доли сходящимися в зените нервюрами *(илл. 66)*.

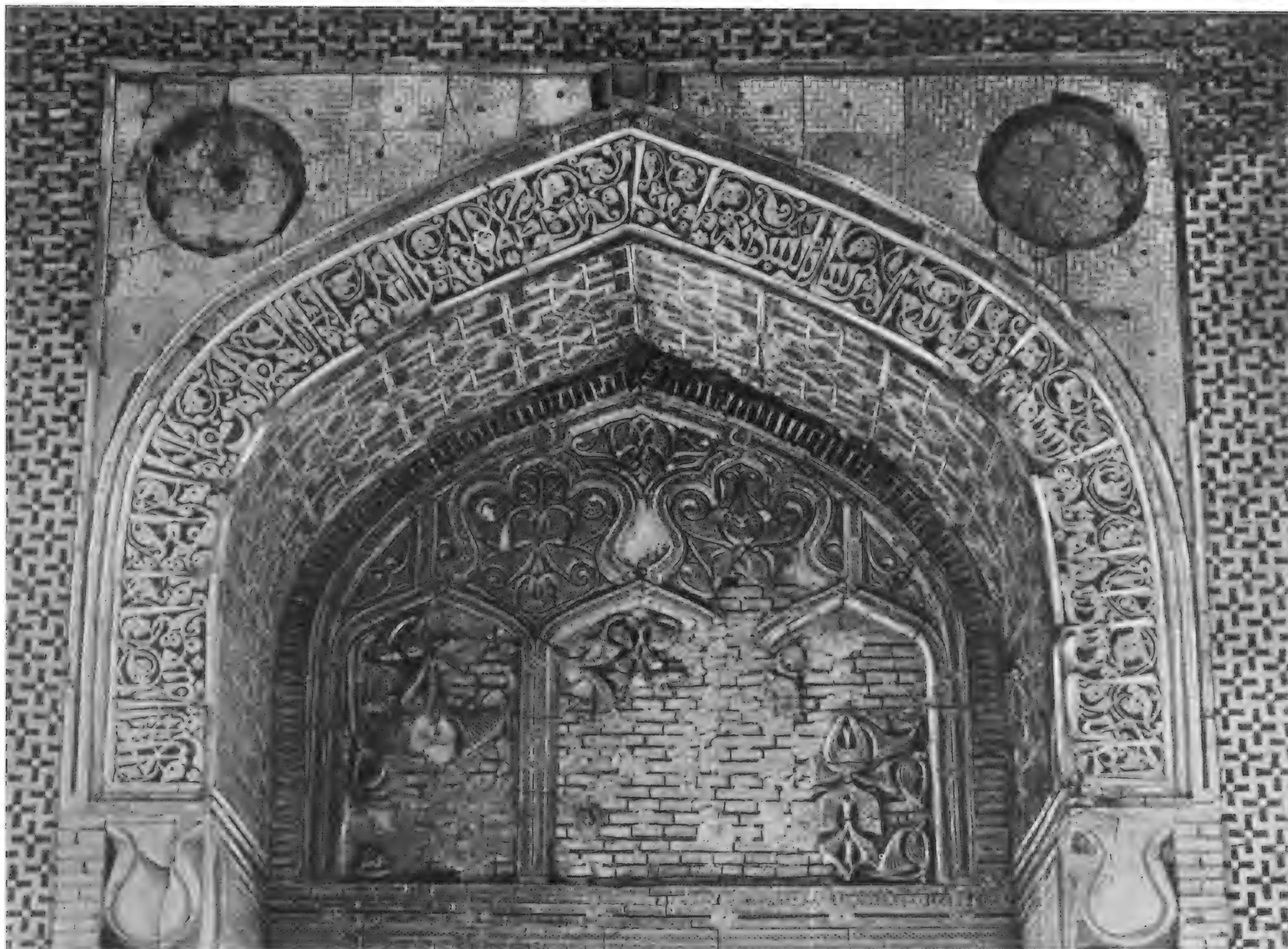
В Семиречье (селение Головачевка в Казахстане) стоит полуразрушенный центрический мавзолей Айша-биби (XI — начало XII в.). Этот интересный памятник воспроизводит в основных чертах композиционно-декоративный строй мавзолея Саманидов с привлечением местной «кочевой» традиции искусства. Квадратная постройка с угловыми гульдаста, выступающими за контур стен, открывалась на фасад четырьмя арками на декоративных колонках. Детали фасада решены здесь по-своему: угловые гульдаста имитируют формы деревянной колонны с утонением ствола, конической капителью и разделяющим их валиком, колонки входов увенчаны затейливыми капительками *(илл. 67)*. Плоскость стен, как и в мавзолее Саманидов, делится по уровню пят арок на две части с разным характером декора из керамических плиток: внизу они квадрат-



53. Минарет Калян в Бухаре 1127 г.



54. Али ибн Мухаммед из Серахса. Минарет в Джар-Кургане. 1108—1109 гг.



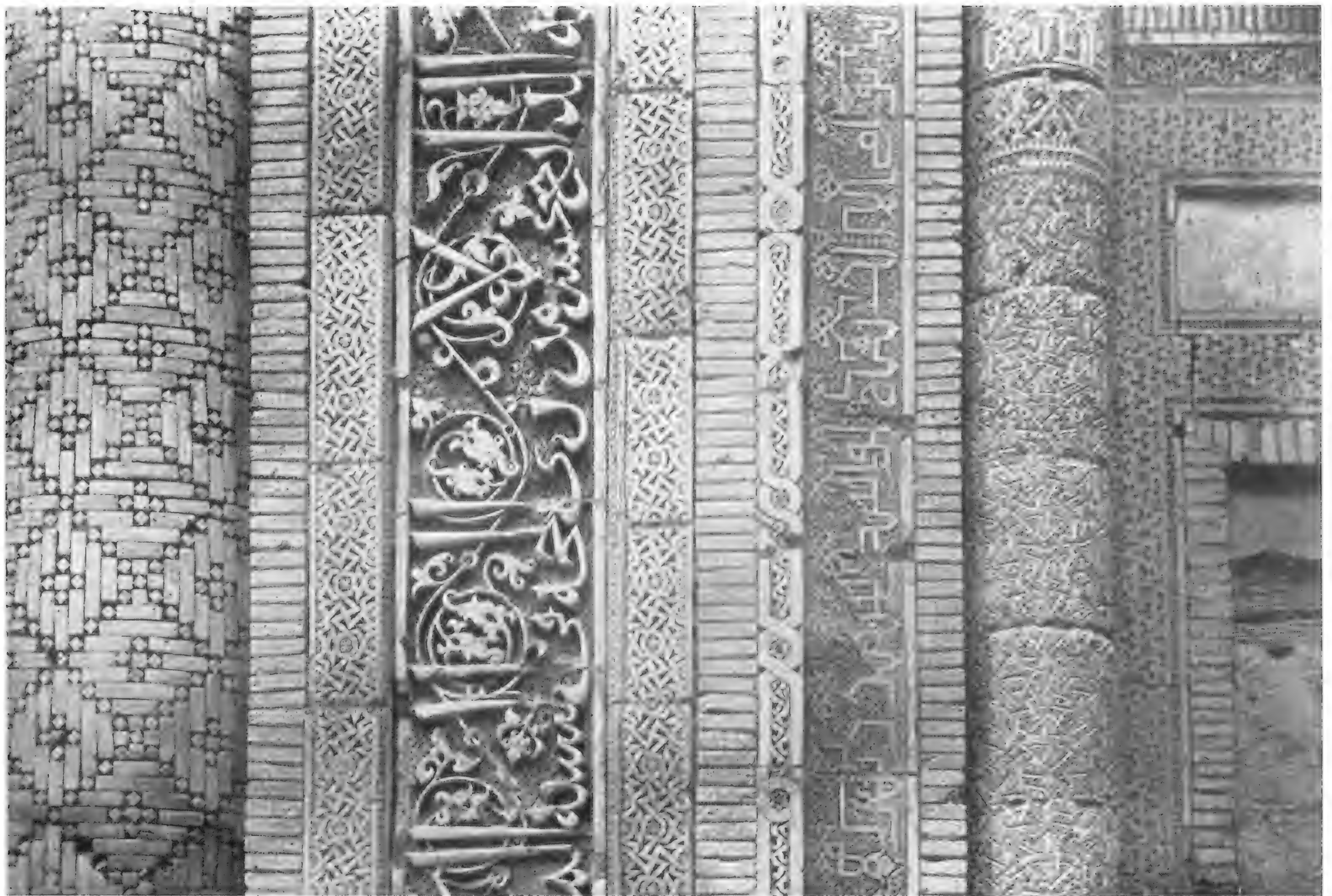
55. Северный мавзолей в Узгене. 1152—1153 гг. Деталь портала

ные, вверху — крестовидные и звездчатые. От линии раздела начинается огибающая арку орнаментальная рамка, профилированная по внешнему краю выкружкой. Орнамент плиток, резной и штампованный, геометрического и растительного рисунка, во многом заимствован из мотивов орнаментики кочевого населения и часто напоминает узор кошмы, а ствол гульдаста опоясывают ряды плиток с надписями (прием навеян декором деревянных колонн). Архитектурный облик мавзолея Айша-биби уникален среди памятников зодчества Средней Азии.

В западных районах был распространен тип мавзолея-ротонды, круглого или октагонального плана, с порталом. Таковы мавзолеи Дахистана, дополняемые купольным или сводчатым вестибюлем. Круглые мавзолеи иногда снабжены двугранными и полукруглыми контрфорсами. Восьмиугольный мавзолей-ротонда Шабурган-ата Бухарской области был прорезан по сторонам арками.

Кое-где возникает шатровая форма внешнего покрытия, тогда как внутренняя оболочка сохраняет сфероконическую форму. В Хорезме мавзолеи с таким покрытием имеют вытянутый вверх объем, эти особенности роднят их с башенными мавзолеями Хорасана и иранского Азербайджана. Из них к данному периоду относится небольшой мавзолей Фахр ад-Дина Рази в Куня-Ургенче с очерченными ступенчатой аркой сталактитовыми парусами; его строгий трехарочный фасад отделан в тимпанах и бордюрах резной терракотой (растительный и эпиграфический узор — *илл. 59, 60*). Мавзолей султана Текеша датируется уже началом XIII века. Постройка имеет значительные размеры и торжественные формы, подобающие усыпальнице основателя династии Хорезмшахов. Приземистый четверик с помещением 11,45 × 11,45 метра и стенами толщиной до 3,5 метра несет на себе грузный барабан с острыми ребрами, соединенными рядом ячеистых сводиков. Величавый конический купол с каймой ромбических фигур у основания был покрыт бирюзовыми изразцами (*илл. 61*).

Шатровый купол наблюдается и в Семиречье. В мавзолее Бабаджи-хатун (XI в.) внешняя оболочка



56. Южный мавзолей в Узгене. 1186—1187 гг. Деталь портала

купола разрушена, уцелел внутренний рубчатый купол; в этом здании портал только еще намечен углублением ниши входа и соответствующим повышением парапета.

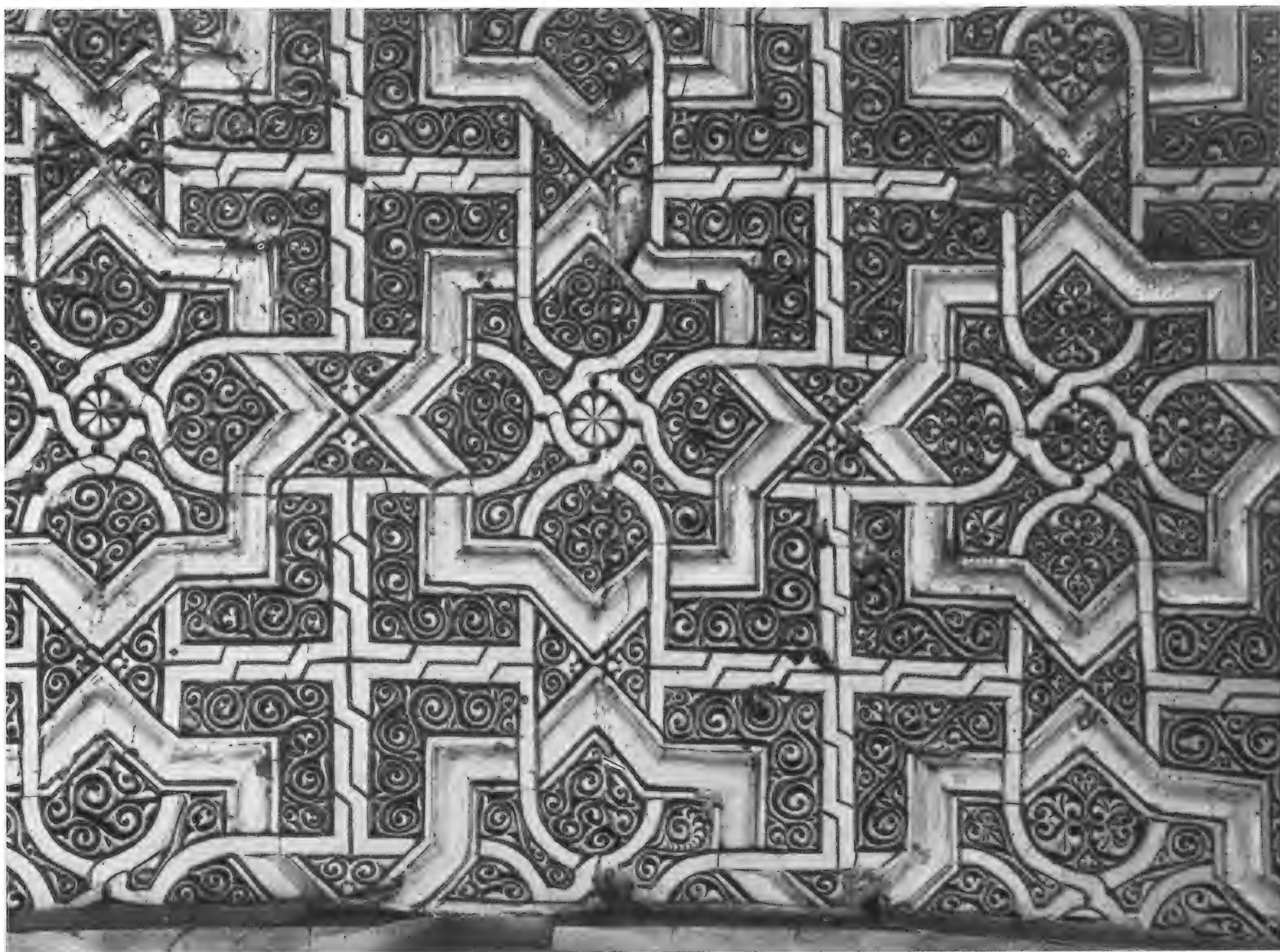
Особый локальный тип усыпальниц складывается в Термезе и южных районах нынешнего Таджикистана — парные мавзолеи, связанные общим свободно открытым на фасад сводом-айваном, образующим преддверие ансамбля. Такую группу составляют мавзолеи XI столетия термезского некрополя Султан-Саадат и Ходжа Машхад в Саяте. Сложенные из обожженного кирпича мавзолеи Саята оставляют сводчатый проход во двор. Расположенные вокруг двора сводчатые кельи и четыре айвана по осям отвечают планировочной схеме медресе, хотя не исключено, что здесь помещалась ханака. Эти здания были довольно многочисленны.

Среди хлопковых полей близ Термеза стоят руины крупного двухэтажного здания, известного под именем «Кырк-кыз». В плане оно представляет квадрат около 50 × 50 метров, разрезанный накрест широкими коридорами на четыре части, с круглыми угловыми башнями. Четыре входа затенены глубокими сводами — айванами. Каждая обособленная коридором часть здания делится на помещения с собственным узким коридором. Конструкции покрытия представлены вариантами: поперечные отрезки в коридорах, подпружные арки в айванах и примыкающих к ним вестибюлях, своды балхи, купола на арках и пилонах. Особенно интересно покрытие прямоугольных залов системой подпружных арок и двумя полукуполами на тромпах с прорезанными в пазухе оконцами. Ступенчатые арки окон собираются на щипцах айванов в живописные группы *(илл. 69)*. Облик здания говорит о его общественном назначении. Процветавший в XI—XII столетиях Термез вполне мог иметь крупную ханаку, куда стекались бродячие дервиши-суфии с обоих берегов Аму-Дарьи.

Сводчатые системы и арки «Кырк-кыз» встречают близкую аналогию в руинах сырцовых построек Сеистана (Афганистан) предположительно XI—XII веков. Это лишнее доказательство культурного общения правобережья Аму-Дарьи и газневидских владений и довод в пользу датировки «Кырк-кыз» этим временем. Ступенчатые арки привязывают памятник также к мервской архитектуре данного периода [9].



57. Южный мавзолей в Узгене. 1186—1187 гг. Портал



58. Северный мавзолей в Узгене. 1152—1153 гг. Деталь портала

Интенсивно строились караван-сараи, разнообразные по рисунку плана и разработке форм.

Во второй половине XI столетия на полпути между Самаркандом и Бухарой был поставлен большой караван-сарай Рабат-и-Малик. От него уцелели лишь портал и одна из угловых башен, но еще недавно стояла стена главного фасада, сложенная из сырца в рубашке обожженного кирпича. Мощные полуколонны придавали фасаду монументальную пластичность. Гофры связаны были, как и некогда, перспективными арками, стену завершал фриз геометрического рисунка из кирпича. Чередование полуколонн с плоской гладью стены и встречные, как в Магоки-Аттари, парные закругления помогали избежать монотонности в решении фасадной плоскости *(илл. 68)*.

План Рабат-и-Малика еще ждет выяснения путем раскопок. Но выявлена планировка караван-сараев Северного Хорасана, всегда прямоугольных. При ясно выраженном, особенно в придорожных постройках, оборонном характере зданий их внутренняя организация напоминает медресе системой окружающих двор комнат, затененных аркадой и четырьмя сводчатыми порталами. К этому типу относится Дая-Хатын на левом берегу Аму-Дарьи с узорной кладкой обожженного кирпича по фасаду. В Хорезме строились круглые караван-сараи. Руины таких построек стоят вдоль Узбоя, сухого русла Аму-Дарьи (Талайхан-ата и др.).

Бани стали для горожан своего рода клубом, местом деловых встреч и дружеской беседы. Баня в Таразе была украшена настенными росписями геометрического узора, резным по стуку декором стен и сводов.

Орнаментальное искусство XI—XII веков открывает все новые и новые композиционные возможности. Прежде всего получает развитие искусство геометрического орнамента: утвердился в своих основах «гирих» (буквально — «узел»), построенный на лучевой сетке. Принцип узора заключается в том, что он разбит на прямоугольные раппорты и каждый из них



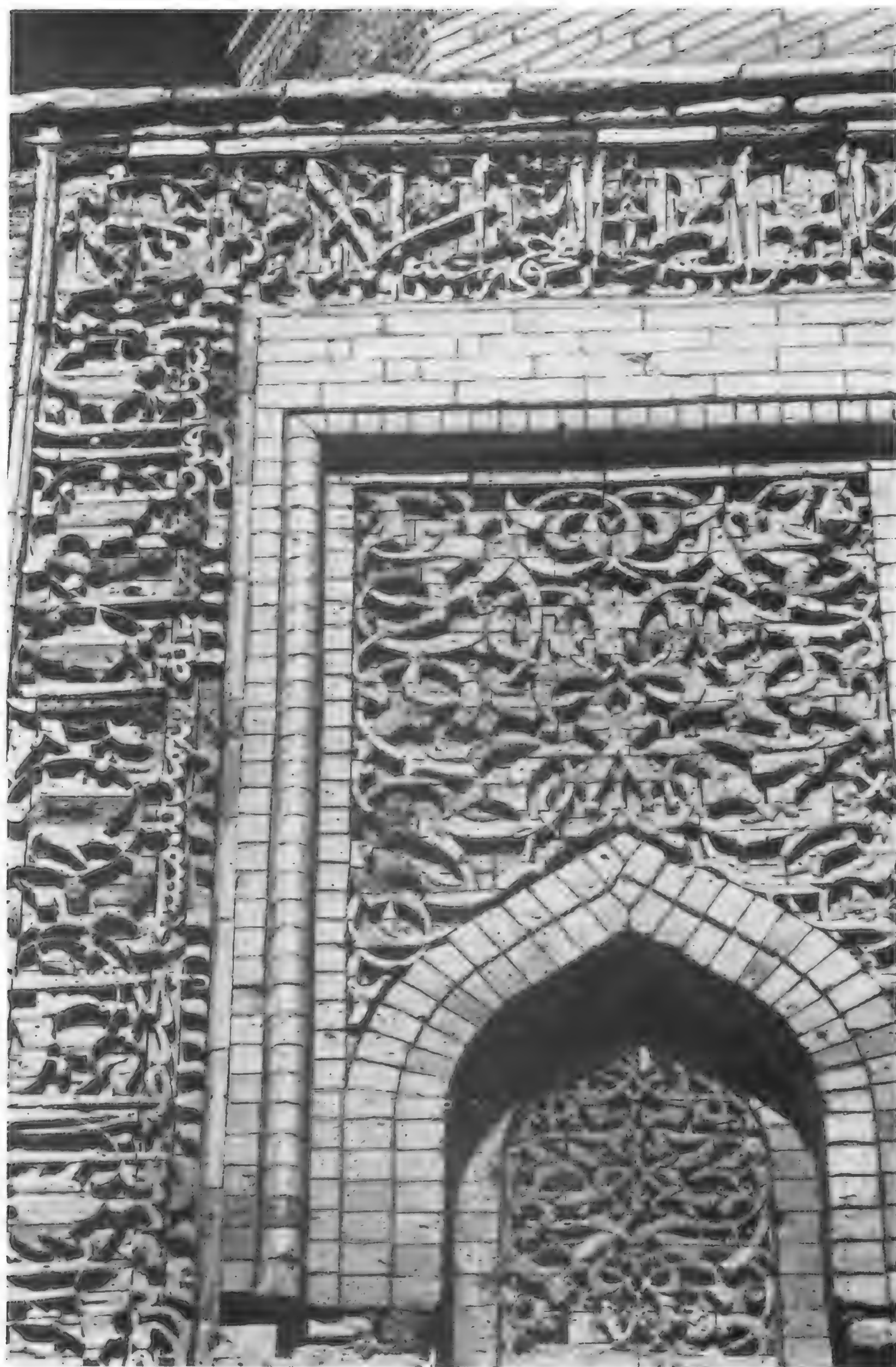
59. Мавзолей Фахр ад-Дина Рази в Куня-Ургенче. XII в.

строится на лучевой системе линий, связывающих угол и стороны прямоугольника. Различные комбинации раппорта дают калейдоскопическое разнообразие вариантов узора. В таком виде метод построения орнамента дошел до наших дней в свитках припорохов, выполненных народными мастерами.

Декор обогащался новыми материалами и техникой. Вводилась орнаментальная кладка узорного и шлифованного кирпича, резной терракоты, наконец, поливного кирпича и поливной резной терракоты.

В мавзолее Саманидов кирпичная кладка создавала пластическую фактуру поверхности стены. Теперь из кирпича выполняются геометрический узор и надписи. Узор представлен в двух вариантах — плоскостном и рельефном, то есть комбинациями кладки кирпича плашмя и на ребро. Прежде фигурная кладка покрывала стены сплошным ковром, теперь наблюдается разделение на фон однообразного рисунка (кладка парами, в елочку, включение клиньев-бантиков) и пятна более интенсивного декора с гладким или рельефным узором. Кладка первого типа распределяется на крупных поверхностях. Кладка второго типа акцентирует портал, щипец и тимпаны арок, пояс тромпов, декоративные ниши, михраб. Но как и в IX—X веках, орнамент образуется из обычного строительного кирпича, связанного с конструкцией и воспринимающего нагрузку вышележащих частей. Для отдельных элементов архитектуры и орнамента (колонки, розетки, медальоны) употребляется лекальный криволинейный кирпич.

Штучный фигурный кирпич, получаемый выпиливанием на его грани различных фигур — перлов, ромбов, зигзагов, полудужий, восьмерок, З-, S- и Z-образных рисунков, открывает путь к составлению множества комбинаций из незначительного числа элементов. Из фигурного кирпича выполняются фризы и бордюры. Клинья квадратного и многоугольного сечения дают орнаменты разнообразного рисунка. Короткие клинья-бантики чередовались в кладке парного кирпича — их узор в большинстве случаев действи-



60. Мавзолей Фахр ад-Дина Рази в Куня-Ургенче. XII в. Деталь фасада

тельно напоминает бантик. Самое расположение бантиков в кладке образует иногда крупный геометрический узор. Нередко кирпичный узор фасада сочетался с резным стуком, которым, в частности, заполнялись широкие отвесные зазоры в кладке парного кирпича. Фигурная кирпичная кладка однотонного охристого цвета создает на фасадах игру светотени, умеряя отражение слепящих солнечных лучей. Этот вид декора как нельзя лучше согласован с климатическими условиями Средней Азии.

В XII столетии появляется облицовочный шлифованный кирпич. Его тонкие плитки подгоняются без раствора, составляя идеально ровную поверхность. Плоскостной узор из шлифованного кирпича ускользал бы от зрителя, не будь он выделен цветом: в кладке сочетаются розовый и охристо-желтый тона. Блестящий образец этой техники дает бухарская намазга и отчасти Магоки-Аттари, где цветовая гамма несколько притушена.

В XII веке достигает небывалого расцвета техника резной терракоты. Резной орнамент наносится на глину до обжига. Плиты резной терракоты квадратного и прямоугольного формата идут на облицовку портала. Из таких плит составлены фасонные детали сталактитовых карнизов в минарете Калян, паруса в мавзолее Фахр ад-Дина Рази, портал Магоки-Аттари, а также цилиндрическая облицовка и блоки угловых колонн в северном и южном мавзолеях Узгена. Узор терракоты, не стесненный более стандартом кирпича, принимает разнообразные формы, сочетая геометрические, растительные и эпиграфические орнаментации. В узор включаются отдельные плитки голубой глазури, прекрасно гармонирующей с мягкой желтоватой и матовой фактурой обожженной глины. Сам резной орнамент в отдельных деталях покрывается поливой. Зодчий стремился выделить таким способом надписи, например под фонарем минарета Калян, в архивольте портала Магоки-Аттари.

Мавзолей Санджара был, вероятно, первым в Средней Азии сооружением под бирюзовым куполом. Поливные кирпичики имеют трапецеидальное сечение. Помимо великолепного зрительного эффекта, поливная облицовка наделена важной функцией — защищать конструкцию от осадков и непогоды.

Выступая на фасадах лишь в сочетании с орнаментом из кирпича, резной стук отвоевывает ведущую роль в убранстве интерьера. Даже там, где разрушены самые постройки, уцелели великолепные образцы резного по стуку декора. Стуковый декор обнаруживает многообразие локальных школ.

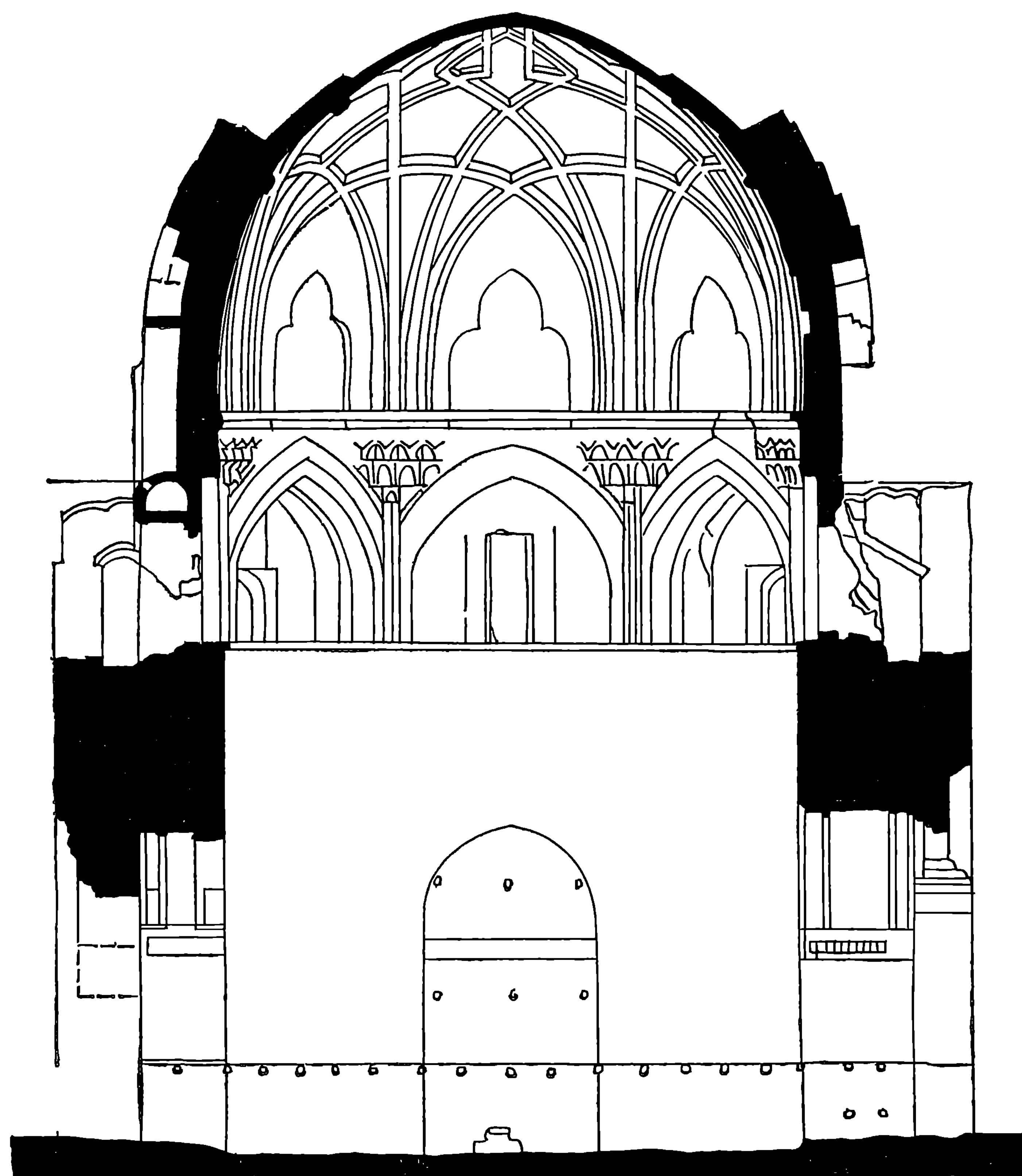
К концу XII века одевается белым стуковым узором зал дворца термезских правителей. Рисунок нанесен острым желобком на плоском поле, и лишь кое-где выступают округло-рельефные линии. Основную ткань орнамента составляют геометрические линии в сложных и изысканных сочетаниях — это уже расцвет гириха. Лиственное заполнение очень стилизовано. Новый в своих основах орнамент кое в чем возвращается к истокам IX века: панель членится линией пересекающихся арочек, как в поясе оббурдонской колонны. Над панелью располагались панно геометрического рисунка, а между боковыми арками и на своде — изображения крылатых львов, грифонов, фантастического существа с двумя повернутыми в противоположные стороны телами и общей головой анфас. Эти образы, связанные с космогоническими представлениями, даны в геральдической трактовке.

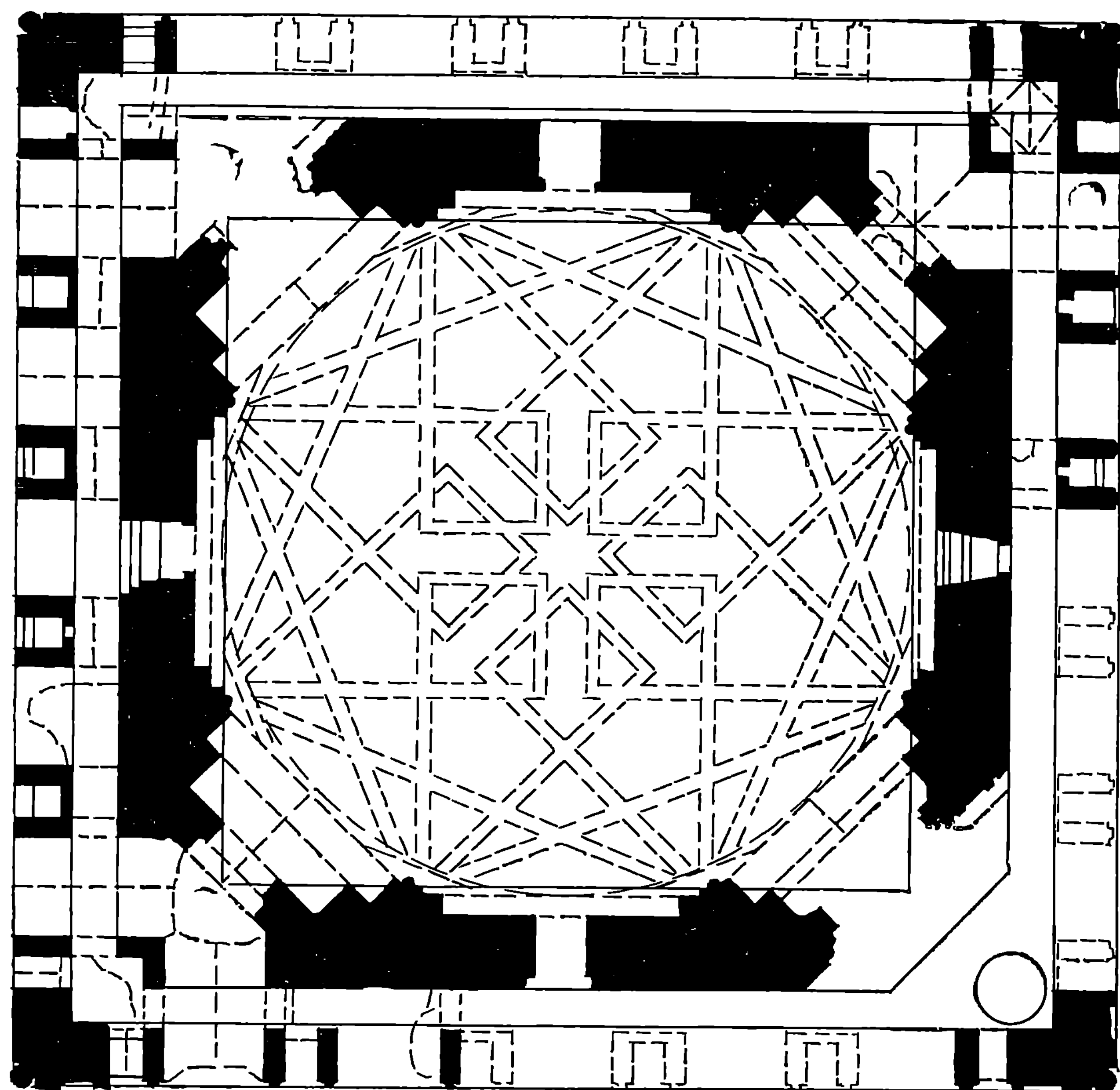
Другой, близкий территориально и хронологически, исключительно богатый образец резного стука дает мавзолей Хакима аль-Термези. Купол его украшают круги и вазоны на фоне растительной вязи.

Резко отличается от термезского стук дворца в Хульбуке. Здесь мясистые лиственные элементы выпуклого сечения покрыты фактурой из оттиснутых ромбов, запятых, треугольников. Крутые завитки, скульптурность сообщают узору барочный характер. Однако обрамление перлами и так называемая сельджукская цепь из продолговатых звеньев и ромбиков (последняя очень близка стуку Шир-Кабир) роднят его с афрасиабским и термезским стуком. Стук из Хульбука несет следы окраски в желтый, розовый, синий цвета.



61. Мавзолей Текеша в Куня-Ургенче. Начало XIII в.





62. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в. Разрез и план

Мечеть Данденакана была в XI столетии перестроена, причем вдоль переднего ряда колонн зала возведена тонкая стенка, отделившая зал от двора. Посередине этой стены сделан михраб, аналогичный дворовым михрабам «аназа» в мечетях Марокко. Стенка и михраб декорированы изысканным резным стуком с крупным лиственным узором, элементы которого разделены фактурой из треугольников и шестиугольников. «Сельджукская цепь» бордюров усложнена и местами удвоена. Надписи манерным куфи, связывая арочки панели, огибают двойной рамой внутреннее панно михраба, обрамленного в целом еще и третьей рамой надписи несх. Арочки панелей и михраба опираются на колонки. Элементы орнамента михрабной ниши (крестовый узор колонок, круглый медальон полукупола, окруженного куфической надписью и заполненного звездчатым узором с растительными вставками) связывают его с искодарским и аштским михрабами. Но капитель колонок очень самобытна. В надписи михраба — дата, утерявшая последнюю цифру, и имя мастера, очевидно резчика,—Абу-Бекр.

По-прежнему орнаментировались резным узором деревянные части зданий. Некоторые из колонн соборной мечети в Хиве могут быть датированы XII веком. Из семнадцати колонн — три украшены резьбой на всю высоту, остальные — до половины. Сохраняя формы и членения колонн той же мечети X века, они отличаются более сухим и плоскостным орнаментом. Рисунок изящный, но дробный, менее выразителен, чем прежде.

В горном селении Чорку на реке Исфаре сохранилось хрупкое произведение народной архитектуры — деревянный айван-портик над могилой местного «святого». Ограниченный с двух сторон глухими стенами, айван открывался к югу и западу колоннадой. Это миниатюрное сооружение (4 × 4,75 м) поражает исключительным своеобразием деталей, тонкостью и изысканностью орнамента. Его полуколонны-пилястры связаны с вырезанными из цельного дерева стойками прямоугольного сечения. Формы колонн обычны для деревянного ордера Средней Азии. Колонны и обращенные внутрь помещения плоскости стоек были покрыты резьбой растительного характера. Огибающий помещение фриз образует ленту надписи с замысловатыми узлами куфического письма на фоне растительного узора; на фасаде ей отвечает полоса более простого письма. Над фризом внутри помещения выступают восемь резных консолей; те из них, которые лежат над прогоном, вырезаны из цельного бруса и выходят одним концом на фасад. На консоли опираются четыре гладких прогона, разделяющих потолок на девять квадратов. Внутренних несущих опор не было, и скрещение прогонов отмечалось дощатыми крестовинами с восьмиугольными медальонами по углам и шишечкой на пересечении. Фасадные просветы между прогонами заполнялись наборными решетками геометрического узора, дощатые плафоны украшал накладной геометрический орнамент.

Резное дерево Чорку можно отнести к XI—XII векам. Но орнамент его связан с более ранней традицией. Консоли с характерным прогибом средней части и «головкой» на конце повторяют зооморфные мотивы зеравшанского резного дерева с прихотливыми извивами змей и рыбок. Теперь мотивы эти уже заглу-



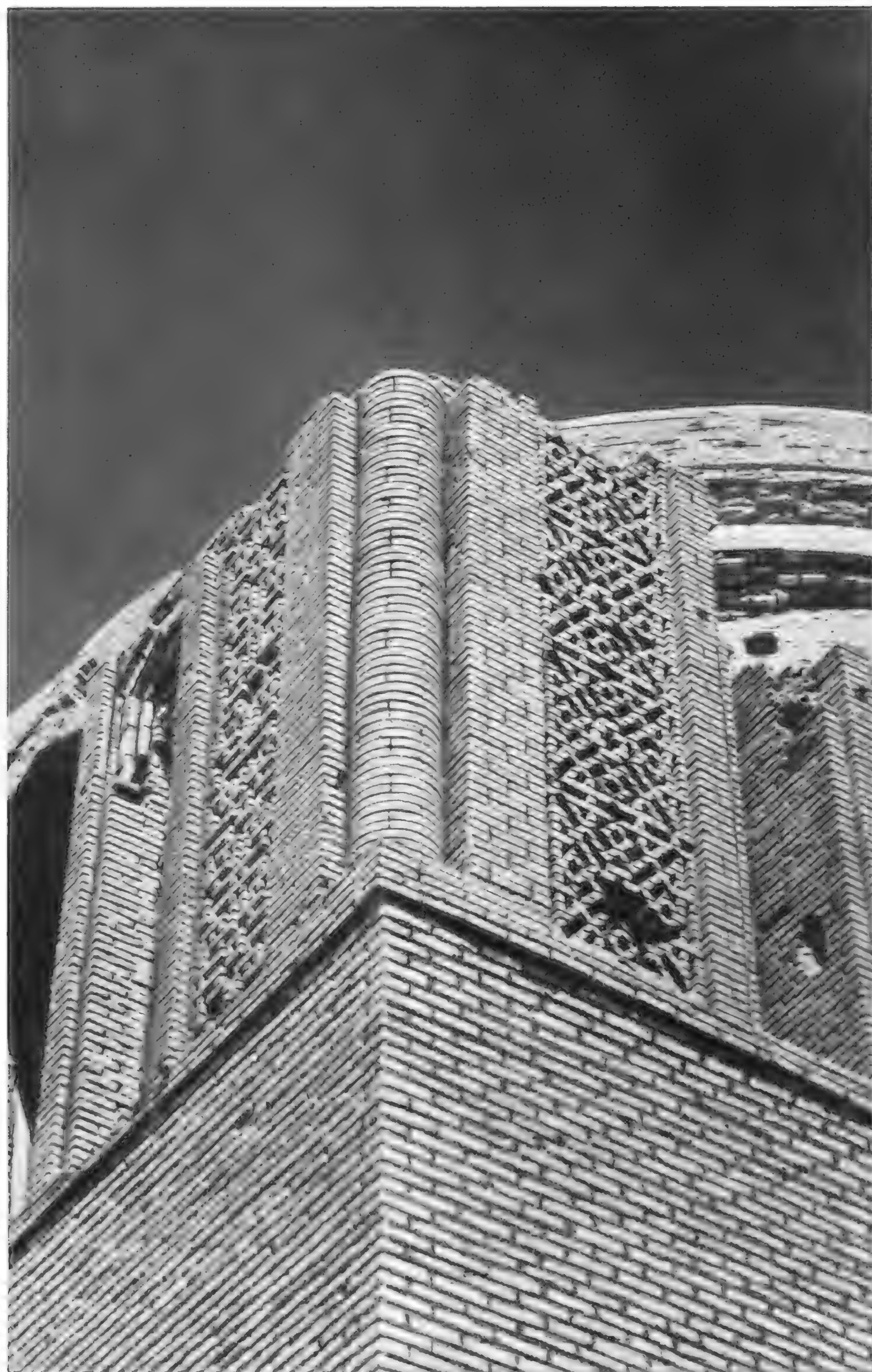
63. Мухаммед ибн Атсыз из Серахса. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в.

шаются растительным орнаментом, получившим решительный перевес, узор предельно уплотнен и перенасыщен. Иная и техника резьбы — глубиной до 4 см, с выборкой фона. Однако бесспорно, что искусство двух смежных долин, Ферганской и Зеравшанской, принадлежало единой художественной школе, что древняя традиция жила здесь столетиями, свято хранимая мастерами народного творчества. С другой стороны, многие элементы орнамента и приемы резьбы сродни стилю декора соборной мечети Хивы XI—XII веков. Отсюда следует, что местная школа обнаруживает широкие стилистические связи. Что касается фриза Чорку с его сложнейшими узлами и сплетением букв, то он является непревзойденным памятником эпиграфического орнамента не только Средней Азии, но и всего средневекового Востока.

В XI—XII столетиях художественное ремесло Средней Азии достигло большого совершенства в керамике, стеклоделии, торевтике, да, вероятно, и в других отраслях, продукция которых не сохранилась. Для изделий разных видов ремесла характерно насыщение орнамента эпиграфическими, а также зооморфными мотивами. Образы живой природы, изгнанные из монументального искусства, находят себе приют на предметах домашнего быта, отражая реальный и фантастический мир, геральдику и народные поверья.

Гончарные изделия по-прежнему украшаются налепными валиками, резьбой, штампом и росписью. Заметное предпочтение отдается штампу, растительный орнамент при этом усложняется. Красноангобный и черный расписной узор состоит из кругов, завитков, спиралей, сетки и штрихов, иногда в сочетании со штампом и резьбой. Как и ранее, употребляются круглые плоскобокие фляги *(илл. 70)* для перевозки воды, украшенные резьбой, штампом, налепами, а также расписные сосуды-водолеи.

Если в IX—X веках мастера искали новых путей в технологии глазурей и обжиге, теперь они расширяют репертуар и палитру орнамента, оттачивают рисунок



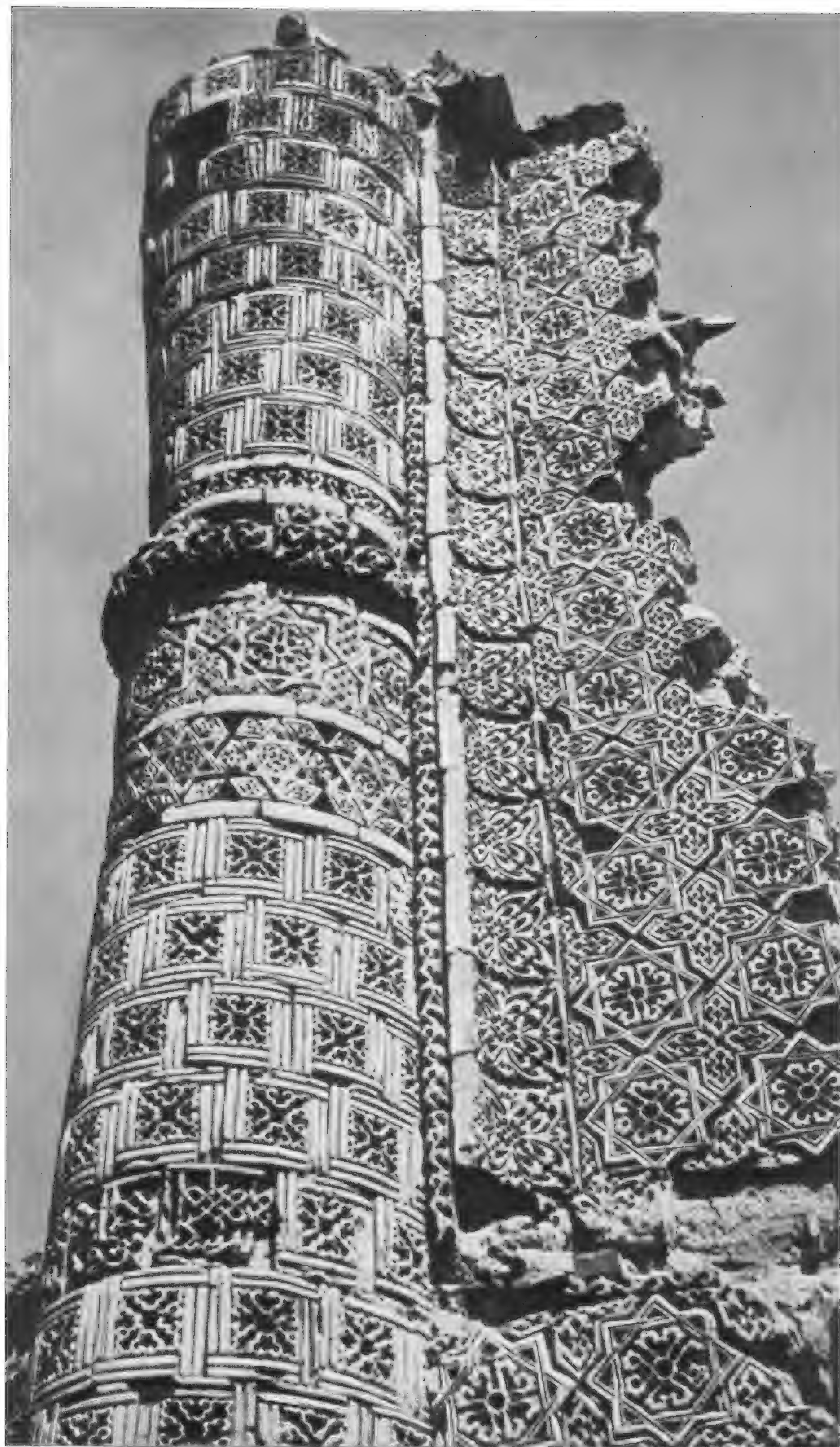
64. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в. Деталь



65. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в. Купол изнутри

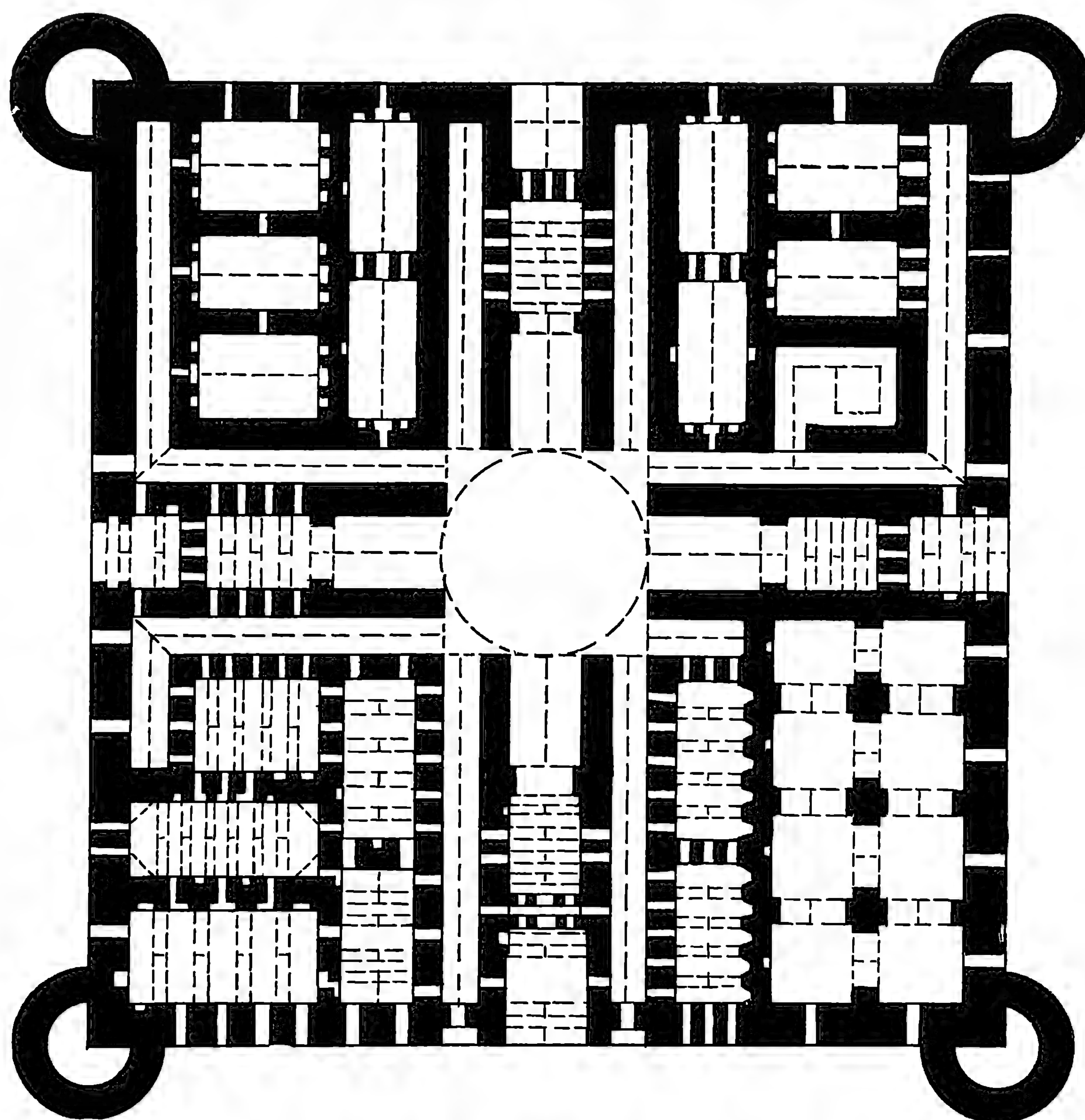


66. Мавзолей Шах-Фазиль в Сафид-Буленде. XII в. Тромп



67. Мавзолей Айша-биби в селении Головачевка. XI — начало XII в. Угловая колонна

68. Караван-сарай Рабат-и-Малик. XI в. Часть фасада



69. Кырк-кыз близ Термеза. XI—XII вв. План

и формы, создавая настоящие шедевры этого рода искусства.

Достижением гончарного производства была великолепная сероглиняная посуда *(илл. 71)*. Эта группа изделий охватывала избранный круг керамики — кувшинчики, вазы, фляги с богатым углубленным и рельефным орнаментом. С IX века этот вид керамики производится в Средней Азии повсеместно — в Нисе, Мерве, Самарканде, Хорезме, Фергане. Особый нежно-серый или кремовый цвет черепка получался подбором глин с известковыми примесями и обжигом в богатой углеродом среде. В качестве орнамента служили все виды узора — растительный, зооморфный, геометрический, эпиграфический. Техника исполнения — резьба, гравировка, штамп. Некоторые детали орнамента (кружки, рубчики) и технические приемы говорят о том, что этот вид керамики воспроизводит металлические изделия из бронзы или серебра. Действительно, жемчужный оттенок посуды в какой-то мере напоминает серебряные предметы.

Расцвет производства тонкостенной сероглиняной керамики падает на XII век. Формы сосудов — небольшие кувшины, сферические или с нижней поло-



70. Фляга из района Ташкента. XI—XII вв.



71. Сероглиняный сосуд. XI—XII вв.

виной в виде усеченного конуса, с низким широким или высоким и узким горлом, иногда полусферические чаши. Части сосудов формировались в матрицах с углубленным узором или на круге с орнаментацией при помощи прокатки цилиндрической печаткой и отдельных штампов, затем соединялись. От горловины на плечо опускается ручка. Орнамент выявляет исключительное богатство тематики — растительный и геометрический узор, надписи, порой в орнамент вводится разнообразный мир живых существ, реальных и сказочных, целые жанровые сценки. Обильный орнамент распределяется поясами и медальонами, благопожелания почерками куфи и несхи кольцами ложатся на плечи сосуда.

Главным центром производства был Мерв, откуда продукция шла не только в другие города Средней Азии, но и за рубеж. Обширные гончарные мастерские Мерва занимали сотни квадратных метров, и мастера нередко ставили автограф. Одним из самых искусных керамистов был Мухаммед Али, или Иноятхон.

Особую группу гончарных изделий составляют сероглиняные толстостенные сфероконические сосуды с узким горлом. Назначение их не установлено. Существуют различные версии. По одной из них сфероконики были метательными снарядами — наполненные горючей смесью и зажженные, они вызывали пожар в осажденном городе; по другой версии, они служили для транспортировки ртути и благовоний. Так или иначе, сфероконики принадлежат к изделиям художественного ремесла, будучи орнаментированы прочерченным и штампованным узором, а иногда сформованные в виде рыбки.

К изделиям из обожженной глины относится не только посуда, но также очажки, обильно украшенные резным и рельефным орнаментом. Их декор отражает в миниатюре элементы архитектуры — колонки в соединении с аркой или архитравной перемычкой, в простенках между ними рассеяны ромбики, сердечки, розетки, растительный узор. По форме очажки сближаются с современными бытовыми очагами и по существу это, видимо, реликт доисламских домашних алтарей. В жилище они занимали почетное место. Можно предположить, что помещались они в михманхоне, где собиралось вечерами за беседой и трапезой мужское общество. Один из таких очажков найден на Мунчак-тепе в слое XII века, где он занимал угол квадратного зала.

Ферганская посуда орнаментирована гравированным и расписным красноангобным узором растительных форм. Лепная расписная керамика характерна и для Южного Казахстана. Несложный узор — штрихи, спирали, волны, растительные мотивы — наносился черной и красной глиной при помощи волосяной кисти.

В поливной керамике сохраняются почти все виды орнамента, свойственные IX—X векам,— ленточный,

гравированный, растительный в соединении с геометрическим и, разумеется, эпиграфический. Особое место занимают излюбленные керамистами XII столетия замысловатые узлы и плетенки. Изображения птицы на чашах и тарелках выступают главным образом в двух вариантах: крупные занимают центральное поле, мелкие птички, стилизованные в виде стручка, заполняют поле как повторный элемент орнамента. Встречаются изображения животных — коня, верблюда. Краски всегда условны. В составе красок нередки розовато-коричневые, фисташковые и оливково-зеленые тона. Довольно характерно сочетание оранжевого и красного фона с черным и оливковым рисунком *(илл. 72, 73)*.

В Мавераннахре не изготовлялась люстровая керамика, появившаяся в Иране с X века и характерная для XI—XII веков. Однако среднеазиатские мастера ей подражали — не в технике, а в рисунке подглазурной росписи, что выражалось главным образом в моделировке отдельных частей на фигурках птиц и животных штриховкой, сеткой, крапом.

Многочисленны были изделия с одноцветной голубой или ярко-зеленой поливой. К ним принадлежат в первую очередь светильники «чираги». Они в этот период приобретают вид маленького круглого, а чаще граненого сосудика с длинным носиком и ручкой, перекрытой листовидным щитком со штампованным узором. Изготовлялись многорожковые керамические подвесные люстры. Люстра зеленой поливы с серией чашечек по кольцу экспонирована в Самаркандском музее.

Большого мастерства достигли стеклоделы, производившие оконное стекло в виде дисков, графины, кувшинчики с ручкой, флаконы с широким или узким горлом, шаровидным или призматическим туловом, кружки, рюмки, стаканы и блюдца. Рельефный орнамент получался либо выдуванием в форме, либо тиснением и штамповкой. Мотивы орнаментики — сетка, ромбы, жгуты, реже растительный и зооморфный узор. Гравировка несложная, с преобладанием прямых и волнистых линий. Охлажденное изделие обвивалось цветной стеклянной нитью. Налепы-жгутики вокруг горла или тулова сосуда символизируют змею — знак оберега. Гамма оттенков стекла богата — желтое, красное, малиновое, вишневое, фиолетовое, оливковое, черное. На бытовой посуде преобладала синеватая или зеленоватая окраска. Налепы голубого и зеленого стекла ложатся иногда пятнами с гравированной выборкой фона по типу сграффито. Выдувались из стекла и безделушки в форме человеческой или звериной головы, делались изящные стеклянные ложечки *(илл. 74—76)*.

К лучшим произведениям стеклоделов относится блюдо из Хульбука на восьми четырехгранных ножках. По внешнему его краю размещались рельефные фигуры четырех распластанных в беге коней. Схематично показаны седло и сбруя. Блюдо полностью не сохранилось. Там же найден фрагмент цилиндрического сосуда с рельефными изображениями сэнмурва.

Необычайно разнообразны и красочны бусы из прозрачного и непрозрачного стекла. Превратившиеся в глинистые холмы, остатки поселений этого времени заключали порой такое обилие бус, что получили название «мунчак-тепе» (мунчак — бусы). Форма бусин сферическая, цилиндрическая, биконическая и т. д. Особенно характерны крупные цилиндрические с закругленным ребром многоцветные бусины черного или синего непрозрачного стекла, инкрустированные яркой цветной стеклянной нитью или «глазками».



72 Блюдо с изображением коня в броне. X—XI вв.



73. Поливное блюдо. XI—XII вв.



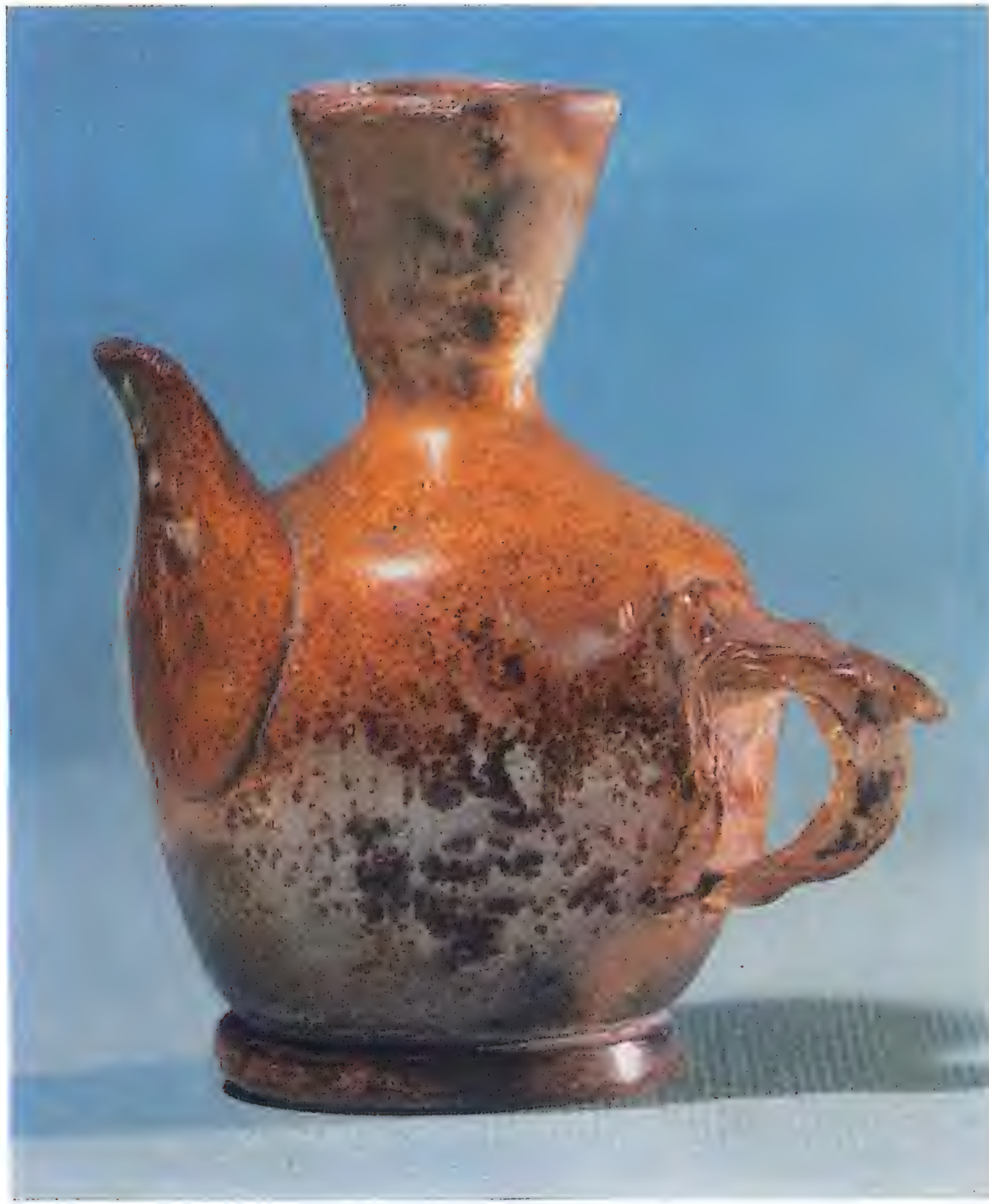
74. Стеклянный зооморфный сосуд с Афрасиаба. XI—XII вв.

В большом ходу была посуда и другие предметы обихода из бронзы и меди, которые мастера с большим искусством покрывали гравировкой, чеканом, инкрустацией. В массе своей это подносы, обычно круглые, украшенные по краю орнаментальными кольцами и фестонами, а в центре медальоном, заключающим сюжетную композицию. В рисунке круглого медальона преобладают сказочные сюжеты — женщина-птица или грифон, окутанные завитками растительного узора. Бронзовые кувшины с высокой ручкой гравировались растительным, геометрическим и зооморфным рисунком с надписями по горлу или на плечах. В мемориальном Музее Джамбула хранится водолей светлой бронзы со сливом в форме волчьей морды.

В XI—XII веках пользовался успехом тип светильника в форме торшера. Бронзовый цилиндрический или граненый полый стержень покоится на выпуклом круглом щитке с тремя ножками, отлитыми в виде лап хищного зверя. Щиток орнаментирован гравированным узором с медальонами; стержень, расчлененный шаровидными или вогнутыми вставками, частично или полностью украшен прорезным узором. Детали отливаются отдельно и спаиваются, причем конструкция в целом достигает 1,5 и более метров. «Торшер» служит подставкой для съемного диска или блюда поперечником 12—25 сантиметров. На блюдо ставились курильницы и светильники различных форм. Подставки такого типа найдены в Данденакане, Таразе, Ахси-



75. Стеклянный кувшин с Афрасиаба. XI—XII вв.



76. Стеклянный сосуд с Афрасиаба. XI—XII вв.

кете. В Таразе особенно богато представлены сами светильники — бронзовые многорожковые, с прямоугольным и круглым резервуаром под ажурной крышкой. Их прорезной орнамент на мотивы виноградной лозы отличается тонким и уверенным рисунком. Аналогичны среднеазиатским торшерам экземпляры из Герата (Эрмитаж) и Газни (Кабульский музей). Ареал их распространения удивительно широк — подобные подставки из Ирана и Египта имеются в коллекциях Британского музея. Форма подставки-треножника, завоевавшая общее признание в обиходе Ближнего и Среднего Востока, явно передает черты прототипа из античного Средиземноморья (этрусские курильницы).

Орнаментованы и многие другие бытовые предметы из металла, например литые чернильницы — круглые баночки с крышкой. К тулову чернильницы припаивались фигурные ручки для переносного ремешка. Бронзовая чернильница с Мунчак-тепе (Наманганский музей) с изображением сидящих человеческих фигур в узоре плетеного рисунка и медальонов украшена инкрустацией из меди и серебра.

Тонкими листами тисненой и гравированной бронзы оковывались ларцы и сундучки. Крышка одного из них хранится в собрании Самаркандского музея. Прямоугольное верхнее поле и скошенные боковые грани разделены рубчиком с насечкой, по углам круглые шишечки. По краю тянется бордюр с побегом, поля заполняют изобразительные сценки на мотивы «Шахнаме». Фигуры выступают рельефом на фоне с насечкой пунсоном. Хотя рисунок далек от совершенства, в целом композиция с фигурами на фоне, заполненном витками растительного мотива, создает прекрасное зрительное впечатление.

В ходу были поделки из кости — вилки, ложки, игральные кости, шахматы, украшенные резной и прорезной орнаментикой. Кость применялась и в инкрустациях.

К XI веку народы Средней Азии и зарубежного Востока накопили солидные познания в минералогии. В совершенстве было изучено искусство огранки (хотя алмазы в то время еще не обтачивались), термической и химической обработки камней. Цвет камня усиливался или ослаблялся прокаливанием. Оникс варили в меду для выявления слоистости. Блеск камней усиливался вымачиванием их в растительных маслах. Мастера умели устранять изъяны и подчеркнуть достоинства того или иного камня. Надписи и орнамент наносились посредством травления определенным химическим составом. Гениальный хорезмийский ученый аль-Бируни, родом из Кята, закончил к середине XI столетия капитальный труд, где собраны сведения по добыванию камней, их употреблению и обработке.

Вместе с успехами минералогии совершенствовали свое мастерство и ювелиры, используя местные и привозные камни. В горах Бадахшана добывались знаменитые бадахшанские «лалы» — шпинели, «биджази» — гранаты, лазурит, горный хрусталь; в долине Ангрена — бирюза; в долине Кафирнигана — амети-

сты; близ Самарканда велись разработки малахита. Широко употреблялись привозные яшмы, нефрит, агат, оникс, сердолик. С Персидского залива и южных морей ввозились кораллы и жемчуг. Соединение и низка камней составляли особое тонкое искусство — жемчуг, например, перемежался золотыми бусинами, бросавшими на него теплые, сияющие блики.

Оправленные в золото драгоценные камни украшали головные уборы, жезлы и посохи правителей, оружие и ножны, седла, мужские перстни, женские венцы и ожерелья, кольца и браслеты. Середина ожерелья отмечалась подвеской. Оттенки камней различались — более светлые в женских уборах и темные в мужских. Камни ценились не только за их природную красоту, но и как средство от «дурного глаза», поэтому почти все взрослые и дети носили хотя бы скромные украшения или амулеты из камня. Камни вставлялись в конскую сбрую. Употреблялись они, как и прежде, для печатей, в виде перстня или подвески (преимущественно сердолики). Но в отличие от более ранних печатки всегда делались теперь с плоской поверхностью, что связано с широким распространением бумаги; на них вырезались только надписи — имя владельца или изречение из Корана.

Драгоценными камнями инкрустировали утварь, золотые и серебряные чаши и сосуды, изделия из нефрита, агата, горного хрусталя. Как полагают, именно в Средней Азии изобретен способ украшать нефритовые чаши вставками из нефрита и бирюзы, всверленными в стенки сосуда или закрепленными оплетающей их ажурной сетью из золота. Из цельного кристалла горного хрусталя вытачивались чаши и флаконы, получавшие нередко затейливую форму рыбки или зверька.

Датировка многих памятников VI—XII столетий не может быть пока точно установлена, и это мешает проследить полно и последовательно этапы развития тех или иных видов искусства Средней Азии. Но общая линия эволюции ясна.

За семь столетий архитектура обогатилась новыми конструкциями и формами. Язык форм VI—VIII веков скуп и лаконичен. Его элементами были глухие плоскости стен, арка, свод, редко купол, ребристые и ступенчато-балочные покрытия. Не надо забывать при этом, что скрытые извне плоской кровлей сырцовые своды, выполняя роль объемно-пространственных элементов интерьера, ничего не давали силуэту здания. Позднее внешний облик зданий приобретает скульптурную выразительность. Достаточно представить себе величавый купол мавзолея Санджара или многогорбый силуэт мечети Деггарон. Композиция ансамбля становится динамичной благодаря минарету, вертикаль которого контрастирует с распластанными очертаниями соборных мечетей, поднимается над крышами домов и городскими стенами. На рубеже X века творческую мысль венчает шедевр центрической композиции — мавзолей Саманидов, открытый зрителю со всех сторон. В дальнейшем это композиционное решение остается как один из возможных вариантов, но основное внимание направляется на совершенствование портала, где сосредоточены главные сокровища орнамента. Одной из причин выделения главного фасада могло быть стремление к представительности и возраставшая плотность застройки, оставлявшей видимым лишь один фасад. Интерьер также претерпевает изменения: появляются различные виды сводов и тромпов, многостолпные залы. Здания связываются с внешним пространством не только колоннадой, но и аркадами. Открываются все новые приемы декора: узорная кладка жженого кирпича и резная терракота служат красивым и прочным покровом фасада, бирюзовые изразцы радуют глаз.

Но вместе с тем рушилась гармония, связывавшая в VII—VIII веках отдельные виды искусств, из их круга выпало важное звено. Монументальному изобразительному искусству был нанесен тяжелый урон исламом, осуждавшим изображение живых существ, особенно человека. Эти образы удержались лишь в художественном ремесле. Если в IX—X веках мастера ищут неизведанных путей, разрабатывают новые виды и технику ремесла, то в последующие два столетия они расширяют диапазон форм прикладного искусства, создают богатую гамму орнамента.

Развитие искусства огромной страны в условиях географической расчлененности и феодальной раздробленности не протекало, конечно, в едином русле. Намечаются две основные архитектурные школы — Мавераннахра и Северного Хорасана. Первая росла и крепла на строительном опыте Согда. Для нее характерны четырехстолпные сооружения, разработка портально-купольной композиции и ведущая роль портала. В Хорасане привились иранский и арабский тип мечетей. Семиречье, принимая архитектурные формы Мавераннахра, одевает их орнаментом в духе кочевых народов. Заметны локальные различия и в художественных ремеслах.

Художественные традиции Средней Азии и сопредельных стран слагались в постоянном историко-культурном контакте. Сходство природно-климатических условий содействовало появлению общей конструктивно-тектонической схемы в зодчестве, близких сюжетов в искусстве. Но ясна и самостоятельная среднеазиатская линия развития художественной культуры. В архитектуре это четырехстолпный план, полукупол с осевой аркой, исключительное богатство резной терракоты; в изобразительном искусстве — высокие достижения скульптуры из дерева; в художественном ремесле — сероглинянная керамика.

Только в Средней Азии получили распространение астоданы, очажки. Среднеазиатские народы принесли в культуру Востока немалую долю ярких и самобытных достижений.

Движущей пружиной изменений в искусстве Средней Азии, как и в других странах, была смена экономических, социальных и политических условий, а вслед за тем формирование новых идеалов, вкусов и требований к искусству. Но эти требования породили далеко не одинаковые явления в искусстве различных районов Средней Азии. И если общее направление искусства подсказывалось «социальным заказом», то в локальных школах складывались особенности творчества отдельных народов. Уже тогда, в период средневековья, наметились пути образования национальных художественных культур.

ИСКУССТВО ПЛЕМЕН И НАРОДОВ ЮЖНОЙ СИБИРИ

В эпоху сложения центральноазиатских государств быстрое усиление и выдвижение алтайских тюрок-тугю привело к образованию Тюркского каганата, административно-политический центр которого вскоре после этого был перенесен с Алтая в долину Орхона (на территории современной Монгольской Народной Республики). Значительное ядро этого военно-политического объединения составляли наиболее сильные тюркоязычные племена Алтая, которым подчинялись многочисленные местные племена. Господство Каганата распространялось на обширную территорию. В конце VI века ему были подвластны области до Большого Хинганского хребта на востоке, Аму-Дарьи и Аральского моря на западе.

Племена, населявшие земли по среднему течению Енисея, в пределах Хакасско-Минусинской котловины, входили в состав самостоятельного государства енисейских кыргызов, вступившего в середине VII века в борьбу против владычества Каганата орхонских тюрков. Это было время постоянных военных столкновений.

Выдвинувшиеся на историческую арену в 745 году уйгуры, подавив господство орхонских тюрок, в 758 году направили свои силы против государства енисейских кыргызов. Начиная с 820 года государство енисейских кыргызов вело двадцатилетнюю войну против уйгуров, закончившуюся в 840 году полной победой и разгромом уйгурской столицы. На своих основных землях по среднему Енисею государство енисейских кыргызов просуществовало вплоть до опустошительных завоеваний Чингис-хана.

Пока на центральноазиатских просторах разыгрывались бурные политические события, в горах Алтая, в Хакасско-Минусинской котловине и на территории современной Тувинской АССР хозяйство велось местным населением, находившимся в подчинении у выделившейся богатой племенной аристократии.

Природные и климатические условия, культура и быт этих областей во многом были сходными. Особенно благоприятными для разведения скота были горные и степные пастбища Саяно-Алтайского нагорья; земледелие наиболее интенсивно, даже с применением орошения земель, было развито в Хакасско-Минусинской котловине; горно-таежные области, богатые рудными ископаемыми, снабжали металлом соответствующие отрасли ремесленного производства.

Искусство племен Саяно-Алтайского нагорья в эпоху Тюркского каганата, хотя и развивалось в условиях, сравнительно сходных для всего кочевнического мира центральноазиатских степей, но в каждой из названных областей оно имело свои характерные особенности. Общность тематики и технических приемов наблюдается в наскальных рисунках, каменной скульптуре и изделиях прикладного искусства.

Шедеврами искусства становились обычные бытовые предметы. Умелые руки резчиков по дереву часто подчиняли форме вещей сложные стилизованные или реалистические образы из окружающего их мира животных.

В одном из погребений конца VI или начала VII века (могильник Кудыргэ на Алтае) в начале 1920-х годов найдена пара костяных пластин-накладок на переднюю луку седла. Их украшают гравированные фигуры всадников, охотящихся с собакой на оленей, кулана, медведя, коз, ланей, зайца, лисицу; посредине помещены две противостоящие фигуры тигров. В основе этих изображений усматривается иранский прототип, но кудыргинский художник, творчески преодолев каноничность сасанидских изображений, дал живую по своему содержанию сцену охоты, заменив некоторые персонажи и дополнив ее представителями местной фауны *(илл. 77, 78)*.

Геральдические изображения тигров, возможно, олицетворяют принадлежность владельца данного седла к одному из знатных родов Алтая, в аристократической генеалогии которых тигр играл особую роль. Здесь нашли свое отражение пережитки древнего тотемизма. Поза упавшей лани (ее задняя часть вывернута кверху) отражает более ранние традиции искусства алтайских племен. Такой поворот тела животного встречается в резной деревянной скульптуре из Пазырыкских курганов и в искусстве гунно-сарматского времени.

Техника выполнения и стилистические особенности кудыргинских пластин живо перекликаются с прорезными наскальными рисунками Алтая и Хакасско-Ми-





77, 78. Костяные накладки на луку седла. Алтай. Могильник Кудыргэ. Конец VI — начало VII в.

нусинской котловины, основной темой которых были охотничьи и военные сцены. Художественная выразительность достигалась здесь лаконичной контурной прорисовкой фигур. Среди алтайских наскальных изображений очень выразителен рисунок спускающегося с горы оленя, всей своей тяжестью опирающегося на передние ноги и настороженно смотрящего вперед; на рисунке, воспроизводящем две расположенные друг за другом косули, видно стремление художника к передаче пространства *(илл. 79)*. В одной из сцен охоты — охотник стоя на колене пускает из туго натянутого лука стрелу в оленя.

В некоторых случаях можно проследить, как художник тонким острием на поверхности скалы сначала намечал контур предполагаемой фигуры, ища наиболее верный поворот тела животного для передачи движения. На одном из рисунков ноги оленя были намечены в двух положениях, и то, которое мастеру показалось более удачным, прочерчено глубокой прорезью.

Большой интерес представляет сцена, выгравированная на валуне кудыргинского могильника, изображающая, как принято считать, древнетюркские божества, связанные с шаманским культом. На одной из трех граней камня тонким рисунком вырезана фигура сидящей женщины в богато украшенной одежде, видимо, Умай — богини плодородия, покровительницы детей. Позади нее фигура мальчика в одежде из узорчатой ткани. Размещенные сверху вниз фигуры трех коленопреклоненных мужчин и трех заседланных лошадей на другой грани камня обращены к женщине, являющейся объектом преклонения. На третьей стороне выгравирована схематизированная мужская личина с косо поставленными глазами — жестокий дух земли и воды Иер-су. Человек в трехрогом головном уборе рядом с богиней — шаман. Изображения на кудыргинском валуне отождествляются с представителями пантеона божеств, связанных с шаманским культом. Богиня Умай почиталась древними тюркоязычными народами Алтая, Средней Азии и Южной Сибири.

Значительное развитие в искусстве эпохи Тюркского каганата получила каменная скульптура. До сих пор на Алтае, в Туве и Монголии сохранились вкопанные в землю, близкие по внешнему виду, назначению и времени их создания каменные фигуры древних воинов с кувшинчиками или чашами в руках. Эти изваяния, посвященные умершему воину, ставились лицом на восток возле поминальной оградки, сложенной из обломков скал. Наиболее примитивные изваяния представляют собой каменную плиту, на которой в верхней части прорезным контуром нанесены черты лица человека; на некоторых камнях, кроме лица, намечены очертания рук, предметы вооружения и другие детали. Иногда эти же подробности намечались слабым рельефом путем выборки фона вокруг них. Наиболее совершенны из них фигуры, выполненные в круглой скульптуре, с рельефно выделенными посредством углубления фона чертами лица, одеждой, украшениями и предметами вооружения. Иногда для наиболее эффектной передачи деталей, выполненных реалистично, с соблюдением пропорций, использовалось сочетание округлых форм с прорезным контуром, а также цветовые различия основной массы камня и корки, покрывающей его поверхность. Несколько уплощенная форма каменных плит и столбов, из которых высекались фигуры, придавала им традиционную условность, столь характерную именно для этого круга памятников. Но в то же время древние скульпторы передавали индивидуальные черты изображаемых людей *(илл. 80)*. По ряду признаков в некоторых случаях можно выделить каменные изваяния, сделанные одним мастером. По этим скульптурам прослеживается разнообразие трактовки образа изображаемого воина, различные приемы обработки камня и насколько широко один и тот же мастер использовал для своих произведений различные породы камня.



79. Наскальные рисунки. Алтай. VII—VIII вв.

Для поминальных памятников, сооружавшихся в честь знати орхонских тюрок, характерны известные на территории Монгольской Народной Республики, редкие для Тувы и не встречающиеся на Алтае и в Минусинской котловине, изваянные в круглой скульптуре фигуры людей, сидящих на постаментах, с поджатыми, скрещенными ногами, каменные саркофаги, украшенные резьбой, фигуры львов и каменные стелы с высеченными на них надгробными эпитафиями.

Алтайские ремесленники владели искусством обработки цветных металлов. Кузнецы и литейщики, ювелиры и художники выделывали всевозможные укра-



80. Каменное изваяние. Тува. VII—IX вв.

шения для конской сбруи, поясных наборов и прочих предметов обихода кочевников, близкие по своей растительной орнаментике изделиям кыргызских мастеров. Косторезы украшали художественной резьбой предметы быта и снаряжения.

Подлинным произведением искусства является костяная рукоять плети, найденная в одном из курганов Алтая *(илл. 81)*. В ее узкий полый конец закреплялась плеть. Противоположный конец оформлен в виде головы хищника с оскаленной пастью, по-видимому, волка. От затылка этой головы по верху рукояти вырезана рельефная плетенка, которая имитирует переплетение ремня самой плети. Далее выгравирована задняя часть зверя с длинным хвостом и фигурка плывущего лебедя. Все эти изображения наполнены определенным содержанием, связаны с пережитками тотемистических представлений и отражают древнетюркские легенды. Художник — резчик по кости в своей композиции сумел передать сложный мир образов и представлений своих современников.

Наиболее ранние поясные и сбруйные наборы металлических блях (VI—VII вв.), несмотря на разнообразные формы, украшены довольно скупо. Но позднее, вплоть до X века, те же изделия покрываются пышным переплетением растительного узора, иногда содержащим переработанные элементы более раннего звериного стиля.

К IX—X векам у племен, входивших в древнехакасское государство енисейских кыргызов, сложились феодальные отношения. В культуре этого государства наблюдаются традиции, перешедшие от предшествующей таштыкской культуры.

Экономика государства базировалась на скотоводстве и развитом плужном земледелии с применением орошения. Племенная знать умножала свои богатства успешными войнами, эксплуатацией своих соплеменников. Большие потребности кочевников в предметах вооружения и снаряжения, а земледельцев — в орудиях труда способствовали широкому развитию ремесел. В связи с этим в хозяйстве особое место занимали добыча и обработка железа и цветных металлов. В области прикладного искусства работали бронзолитейщики, ювелиры и художники.

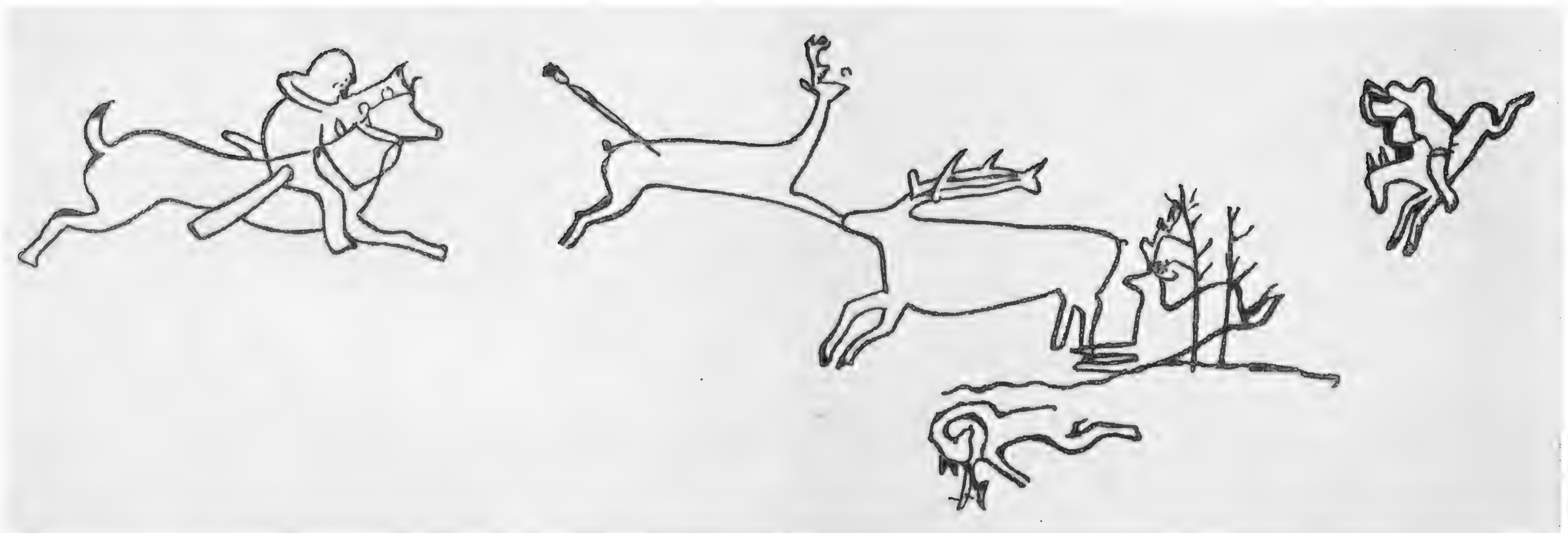
В условиях развитой торговли местным мастерам были знакомы художественные произведения сасанидского Ирана, Средней Азии, арабских и других стран. Хотя излюбленные в то время растительные мотивы стилизованы, жанровые сцены и «персонажи» из окружающего животного мира реалистичны. Наиболее ярко это выражено в рисунках, вырезанных на скалах.

До нас дошли созданные енисейскими художниками в том же стиле, что на Алтае и в Туве, своеобразные «картинные галереи», известные под местным названием — «писаницы» *(илл. 82)*. Для их выполнения использовались естественные обнаженные выходы скал и надмогильные стелы, на гладкой поверхности которых прорезным контуром наносились фигуры людей,

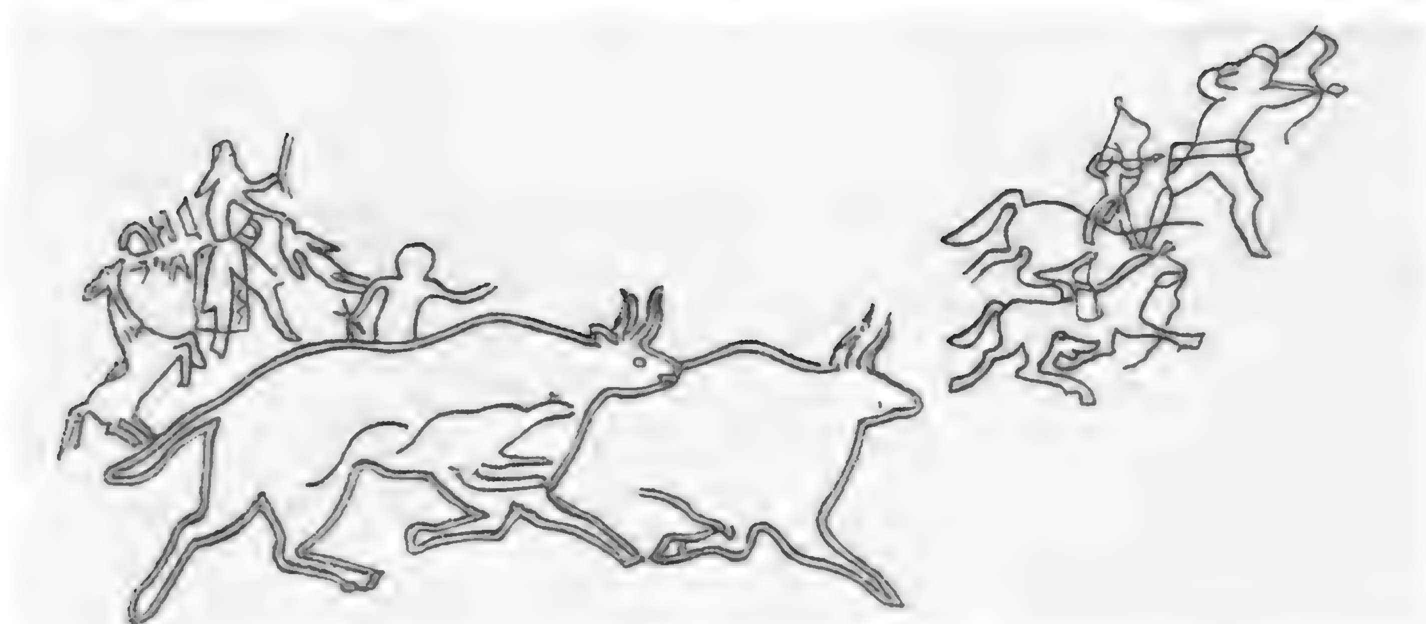


81. Рукоять плети. Резная кость с чернью. Алтай. Курайская степь. VII—VIII вв.

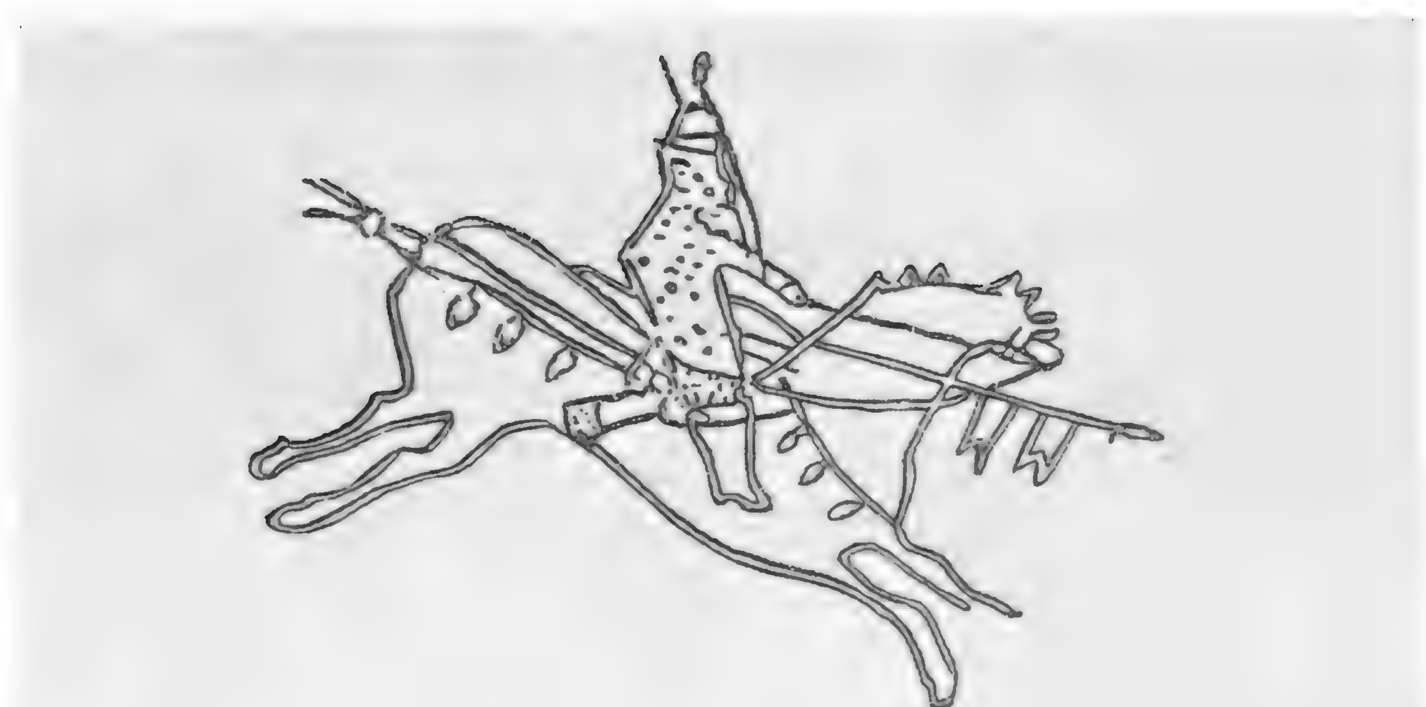
82. Наскальные рисунки. Писаная гора. Сулек. Хакасская автономная область



83. Сцена охоты. Писаная гора. Сулек. Хакасская автономная область. VII—VIII вв.



84. Угон стада коров Рисунок на камне. Курган в хакасских степях. VII—VIII вв.





85. Батальные сцены. Рисунки на Соляной горе. Сулек. Хакасская автономная область. VII—VIII вв.

животных, птиц, иногда объединенные в сложные многофигурные композиции, изображающие бытовые, охотничьи и всенные сцены.

Надпись, нанесенная знаками древнетюркского орхоно-енисейского алфавита на так называемой Писаной горе, близ горы Сулек (Хакасская автономная область), гласит: «Памятная скала». Видимо, на скалах, подобных сулекской, фиксировались события, имевшие особое значение в жизни местных племен. Не исключено и магическое назначение этих «писаниц».

Несмотря на предельный лаконизм контурных рисунков, художники достигали необычайной жизненности изображения. Особенно выразительна сцена облавной охоты на сулекской Писаной горе. Мастерски изображены позы и движения всадников, стреляющих из луков, убитых, раненых и спасающихся бегством животных (высота фигур не больше 30 см). Вся композиция насыщена экспрессией. Она построена с соблюдением перспективы — фигура всадника, спускающегося с горы, меньше охотника, изображенного на первом плане писаницы. В ней есть и элементы пейзажа — холм с деревьями *(илл. 83)*.

Многоплановость изображений соблюдена и в сцене угона стада коров, вырезанной на камне, вкопанном возле одного из курганов в хакасских степях *(илл. 84)*. Наблюдательность и искусство передачи виденного отразились также в противопоставлении двух враждебных воинов в батальной сцене из группы рисунков на Соляной горе Сулека. Здесь показаны и различный экстерьер лошадей и разная степень вооруженности воинов *(илл. 85)*.

На приенисейских скалах и на каменных стелах, установленных в степях в память умерших или павших в сражениях героев, резчики по камню высекали многочисленные надгробные эпитафии знаками древнетюркского орхоно-енисейского алфавита. В силу каких-то особенностей на территории расселения енисейских кыргызов отсутствуют каменные изваяния воинов, столь характерные для древнего Алтая и Тувы и других сопредельных областей.

Кроме камня, кости, металла, в прикладном искусстве применялись дерево, кожа, войлок и пр. Было известно искусство аппликации, вышивка, даже изделия из бересты покрывались резными узорами. О широком распространении резьбы по дереву свидетельствуют образцы мелкой деревянной скульптуры, найденные в погребениях Уйбатского и Капчальского чаатасов. Это резные фигурки баранов, обложенные листовым золотом и серебром.

Изделия енисейских мастеров показывают высокий уровень и разнообразие техники обработки металла. Для выделки предметов широкого потребления и для удовлетворения спроса знати на художественные изделия из золота, серебра, меди и бронзы применялась холодная и горячая ковка, литье, чеканка, штамповка; кыргызские мастера знали и искусство инкрустации золотом и серебром по железу, горячее золочение бронзовых изделий и т. п.

Погребальный инвентарь кыргызских курганов знакомит нас с художественными изделиями местных мастеров. Многие украшения предметов обихода, личного убранства и конской сбруи были покрыты своеобразными стилизованными растительными узорами.



86, 87. Изделия кыргызских ювелиров. Копенский чаатас. Хакасская автономная область. VII—VIII вв.

88. Кыргызская ваза. Глина. VII—VIII вв.



Для кожаных поясов и конской сбруи выделывались специальные набивные бронзовые, серебряные и золотые бляхи и пряжки, для седельной сбруи штамповались украшения и отливались плоские подвесные бронзовые бляхи; железные удила и стремена украшались золотой или серебряной инкрустацией; золотая и серебряная посуда покрывалась чеканными или гравированными сложными узорами.

В найденных кладах вместе с изделиями нередко находились наборы инструментов для обработки металлических предметов.

У древнего населения Саяно-Алтайского нагорья существовал обычай при погребении наиболее ценные вещи складывать возле могил, в тайничках-ямках. Это сохранило вещи исключительной художественной и материальной ценности, так как сами могилы обычно подвергались ограблению еще в древности.

Особенно интересны находки из тайников в каменных курганах чаатаса у селения Копены на левом берегу Енисея. Эти находки раскрыли своеобразие художественной культуры народа, а также богатство и пышность быта кыргызской знати VII—VIII веков, до этого известные лишь по письменным источникам. В одном из тайников, вскрытых при раскопках, на серебряном позолоченном блюде с вырезными краями стояли четыре выкованных из золота сосуда весом от 450 до 700 грамм каждый. Три из них имели форму кувшинчиков с кольцевой ручкой, четвертый — узкогорлая фляга с откидной крышкой. Сосуд в виде фляги и один из кувшинчиков гладкие, другой кувшинчик



89. Золотое блюдо. Копенский чаатас, Хакасская автономная область. VII—VIII вв.



90. Золотой сосуд. Копенский чаатас. Хакасская автономная область. VII—VIII вв.



91. Бронзовые рельефные фигурки из сцены охоты, украшающие седло. Копенский чаатас. VII—VIII вв. Реконструкция

украшают орнаментальные накладки, напаянные на его тулово; мелкий жемчужник обрамляет края горла, дна и плечевой уступ; шесть вертикальных полос ажурной растительной плетенки спущены по горлу вниз *(илл. 90)*. Между ними помещены медальоны из такой же плетенки и более сложной обрамляющей фигуры в виде полумесяцев с пламевидными завитками, известными в орнаментике сасанидской серебряной посуды. На горизонтальном щитке ручки та же растительная плетенка с гнездом для камня. У кольцевой ручки выступ в виде соколиной головки, типичной для звериного орнамента позднего стиля. Третий кувшинчик сплошь покрыт рельефным чеканным узором из переплетающихся растительных побегов, образующих медальоны, в которых помещены фантастические птицы-грифоны, держащие в клювах стилизованных рыб. Мотив птицы, терзающей рыбу, известен в античной Греции и Ольвии, в ранневизантийских и особенно сасанидских ювелирных изделиях. Трактовка туловища копенских грифонов близка фениксам, но ушастая голова хищника напоминает более ранние памятники скифо-сарматского звериного стиля. На горизонтальном щитке кольцевой ручки этого сосуда изображены такие же грифоны в геральдической позе, держащие в клювах ромбы из растительной плетенки. Между ними заключено гнездо для камня в обрамлении жемчужника.

Из второго тайника этого же кургана происходит небольшое золотое блюдо с таким же растительным узором, как и на кувшинчике, образующим шесть медальонов вокруг центральной розетки. В них тоже в геральдической позе стоят грифоны на облаках. Рельефный узор на кувшинчике выполнен путем выборки фона вокруг него, а тонкий контур рисунка, украшающего блюдо, прочеканен двойной линией инструментом, рабочий конец которого равен 0,001 миллиметра, что создает полное впечатление гравировки. Весь фон блюда покрыт мелкими кружочками, выбитыми полым чеканом менее одного миллиметра в диаметре *(илл. 89)*.



92. Бронзовые рельефные фигурки из сцены охоты, украшающие седло. Копенский чаатас. VII—VIII вв. Деталь

Золотая посуда из Копенского чаатаса бесспорно сделана местными ювелирами. Достаточно сравнить растительный узор на золотых сосудах, особенно завитки, завершающиеся пальметкой-кисточкой, с совершенно такими же на штампованных бронзовых, часто вызолоченных бляхах поясных наборов и на украшениях конской сбруи, то есть на массовых изделиях, изготовлявшихся древнехакасскими — кыргызскими ремесленниками для самого широкого потребления в VII—X веках. Эти орнаменты дожили до наших дней, их можно встретить в быту современных хакасов.

Форма кувшинчиков также местная. В курганах Саяно-Алтайского нагорья VII—XI веков были найдены и серебряные сосуды такой же формы. По-видимому, эти сосуды были принадлежностью погребального ритуала, так как мы видим их и в руках каменных изваяний воинов этого же времени на территории Алтая и Тувы.

Среди наборов наременных бляшек для поясов и конской сбруи особенно выделяются художественно выполненные изделия кыргызских ювелиров из цветных металлов. В копенских и других курганах найдены золотые бляшки, украшенные рельефными фигурками. Среди них стоящие на облаках грифоны, которые держат в клювах «плетенку» в виде рыбы, парные фигурки уток и гусей, скрестивших шеи, рыбка с петухом, крылатый фантастический зверь, парные рыбки и другие. Бляшки самых разнообразных форм, часто ажурные, со сложным переплетением растительных узоров. Не менее оригинальны наборы плоских подвесных блях для седельных ремней. В основном они листовидной формы, серебряные или бронзовые, часто золоченые. Иногда они гладкие, но посредине нередко помещаются какие-нибудь рельефные изображения — например бубенчики, усатые человеческие личины среди растительной плетенки, фигурки львов, стремящихся схватить «пылающую жемчужину» *(илл. 87)*, и т. д. Один набор состоит из крупных пластинчатых подчетырехугольных блях низкопробного серебра, поверхность которых покрыта тонким чеканным узором в виде многолепесткового цветка. Здесь можно отметить, что до последнего времени у современных хакасов распространенным украшением наременных блях был гравированный рисунок цветка. И наконец, в состав еще одного набора входят ажурные бронзовые бляхи с тремя свисающими лопастями, оканчивающимися мордами хищников кошачьей породы *(илл. 86)*.

В торевтике кыргызских художников особое место принадлежит бронзовым рельефным штампованным изделиям. Фигурки, служившие накладками на переднюю луку седла, тоже найдены в тайниках копенских курганов, но они представляют другое направление

искусства. Подобно рисункам на скалах, они реалистичны. Центральную часть передней луки седла занимала рельефная медная пластина, изображающая стилизованные горы, поросшие лесом, над ними фигурные кудрявые облака. Художник мастерски изобразил сцену охоты: всадники стреляют из луков в нападающих сзади тигров, а вниз, по изгибу луки, убегают снежный барс, кабан, горный козел и косули, спасающиеся от преследования охотников. По фигуркам всадников впервые стал известен облик кочевников хакасско-минусинских степей VII—VIII веков. Эти изделия свидетельствуют о том, что местные художники по-своему, с большой экспрессией переработали сцену охоты, так широко распространенную и в искусстве раннего средневековья *(илл. 91, 92)*.

С развитием уже известных и появлением новых, более сложных форм украшений нас знакомят ювелирные изделия Тюхтятского клада, датированного по монетам IX веком, и другие, более поздние находки. Бронзовые сбруйные бляхи делаются удлиненными и прямоугольными, налаживается производство узких, длинных пластинчатых наременных накладок из железа с геометрическим орнаментом и с инкрустацией серебром. Продукция кыргызских мастеров имела широкий сбыт за пределами своего государства.

Своеобразны изделия кыргызских гончаров. Наряду с обыкновенной глиняной посудой баночной формы, слепленной от руки, бытовали глиняные фляги, подобные золотым из Копенского чаатаса. В особую группу выделяются высокие, стройные сосуды с яйцевидным туловом и развернутым венчиком, известные под названием «кыргызских ваз» *(илл. 88)*. Они сделаны на гончарном круге из тонко отмученной серой глины, которая после обжига становится твердой как камень и звонкой. Лепка ваз производилась от дна кверху, спиральной лентой. Дно и горло формовались отдельно. Орнамент наносился по сырой глине обычно двумя горизонтальными поясами у основания горла и посередине тулова; чаще всего между ними из таких же полос наносились треугольники или фестоны. Очертания орнаментальных полос и фигур намечены резным контуром. В его пределах прокаткой цилиндрического штампа печатался узор в виде пунктира, гребенки, рядов елочек или треугольников и ромбов. Иногда на одной и той же вазе встречаются отпечатки разных штампов. На этих вазах, бывших непременным инвентарем почти всех древнехакасских погребений, иногда процарапаны тамги — родовые знаки владельца или мастера.

Памятники прикладного искусства народов Саяно-Алтайского нагорья дают представление о высокой одаренности и мастерстве художников-ювелиров и ремесленников, выделившихся из среды кочевников-скотоводов и земледельцев. В основу их творчества легли местные художественные традиции. Вместе с тем они сумели творчески переработать традиции и других, часто территориально отдаленных цивилизаций и создать свое, оригинальное степное искусство, зачастую оказывающее влияние на развитие культуры других народов.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Кризис рабовладельческого общества в Армении в III и IV столетиях приводит к зарождению феодальных отношений. В IV веке власть крупных землевладельцев (нахараров) распространяется на обширные территории страны. В их руки переходит значительная часть земель царствующего дома Аршакидов. Целые районы, провинции, порой даже области (ашхары, буквально — страна) становятся владениями крупных феодалов (ашхаратеров — владельцев стран). В IV веке Армения была уже нахарарской страной, и армянские источники V столетия, в частности труды историков Фавста Бузанда, Егише, Лазаря Парбеци и Мовсеса Хоренаци, рисуют яркую картину так называемого нахарарского феодального строя в Армении.

Коренные социальные сдвиги приводят к изменению религиозных верований. Язычество в начале IV века уступает место христианству. Церковь становится крупной феодальной организацией, а духовенство входит в господствующее сословие феодального общества.

Народные массы — крестьяне (шинаканы) и городская беднота оказываются под экономическим и духовным гнетом класса светских и духовных феодалов. Таким образом, начиная с IV и до XVIII века культура и искусство в Армении развиваются на феодальной основе, под влиянием христианского церковного мировоззрения.

Эпоха средневековья в Армении делится на три периода.

Первый период — эпоха раннего феодализма, охватывающая IV—IX века. Развитие нахарарского феодального строя в Армении привело к ослаблению центральной власти в стране. Этим воспользовались сасанидский Иран и Рим, поделившие в 387 году Армению между собой. Четыре пятых территории Армении перешли под владычество Сасанидов.

Тем не менее Армения сумела сохранить некоторую самостоятельность. Попытки Сасанидов превратить Армению в провинцию Иранской державы привели к мощным народным восстаниям против ее владычества. В конце IV века Месропом Маштоцем была создана армянская письменность. Развиваются литература и науки (историография, философия, риторика, математика, география, космография, богословие, церковная и художественная литература); широкий размах приобретает строительная деятельность, с которой было связано становление скульптуры и монументальной живописи.

В своем культурном развитии Армения в IV—VII веках поддерживала тесные контакты с окружающими странами, в частности с Грузией, Кавказской Албанией, Сирией, Византией, а также с Ираном. В середине VII века в Армению вторгаются войска Арабского халифата. Экономический и политический гнет Арабского халифата приводит в конце VII — начале VIII столетия к застою в развитии культуры и искусства Армении.

В IX веке Армения в числе других стран, подвластных Халифату, добивается независимости. В 885 году Халифат и Византия признали царство армянских Багратидов (885—1045 гг.), правлением которых начинается второй период истории средневековой Армении — период расцвета феодального общества (IX—XIV вв.). Возникновение этого царства явилось результатом прежде всего серьезных сдвигов во внутренней жизни страны, приведших к восстановлению крупного наследственного землевладения, нарушенного арабами. Почти вся Армения оказалась разделенной между феодальными родами Багратидов, Арцрунидов и сюникских князей. Экономический рост, народные восстания против арабского владычества, усиление военной мощи указанных феодальных родов в условиях распада Багдадского халифата и поддержка, оказанная Армении Византией, привели к независимости страны. Армения переживает экономический и культурный подъем. Формирование феодального, вотчинного и крупного монастырского хозяйства, с одной стороны, и феодального города с другой, определили переход общества от раннефеодального периода к эпохе развитого феодализма. Возникшие в IX—XI веках в Армении города становятся центрами ремесленного производства и торговли. На севере это Двин, Ани, Карс, Эрзерум, Арцн, Ерзика (Арзаган), на юге — Хой, Беркери, Ван, Маназкерт, Хлат (Ахлат), Багеш, Арзан, Маяфаркин, которые находились на магистральных путях международной караванной торговли. Подъем в сельском хозяйстве, бурное градостроительство, рост ремесленного произ-

водства с его широким разветвлением характеризуют высокий для той эпохи уровень экономического развития Армении.

Превратности в исторических судьбах армянского народа нарушили и на сто лет задержали развитие его экономики и культуры. Вследствие экспансии Византии царство армянских Багратидов пало в 1045 году. В середине XI века в страну вторглись тюрки-сельджуки. Однако с помощью усилившейся Грузии северная Армения освобождается от сельджукского владычества и, находясь в составе грузинского царства, пользуется сравнительной самостоятельностью. Такая же самостоятельность в известной мере сохраняется и на юге Армении, в системе государства Шах-арменов и других сельджукских эмиратов, а также вне коренной Армении. На восточном берегу Средиземного моря армяне, переселенные в пределы Византийской империи, добиваются образования Киликийского княжества, которое в 1198 году стало самостоятельным. Киликийское государство существовало до конца XIV века и играло большую роль не только в общественно-политической жизни армянского народа, но и в области культуры и искусства.

Развитие общественной жизни Армении после перерыва, вызванного сельджукскими нашествиями, приводит к весьма значительным социальным сдвигам. С одной стороны, происходит закрепощение части крестьян, с другой — формируется городское сословие, возникает богатая городская верхушка — мецатуны. Растет самосознание народных масс; классовая борьба, выразившаяся в движении тондракийцев, бушевала в стране в течение почти двухсот лет.

Экономические и социальные сдвиги, острота классовых столкновений наложили глубокий отпечаток на формирование общественной жизни, культуры и искусства Армении IX—XIII веков. Получает развитие светское мировоззрение, которое проявляется во всех сферах духовной жизни народа. Быстро растет городская культура. Особенно высокого уровня достигают архитектура, скульптура (резьба по камню), монументальная живопись, миниатюра и прикладное искусство.

Однако дальнейшее экономическое и культурное развитие Армении прерывается вторжением монголов и их владычеством. Правда, некоторые отрасли науки, культуры и искусства как бы по инерции, а в некоторых местностях благодаря более или менее терпимым условиям продолжают развиваться и в дальнейшем.

Третий период в истории феодальной Армении, наступивший после распада Монгольской империи, будет рассмотрен в следующем томе нашего издания.

В армянской культуре IV—VII веков архитектура занимает выдающееся место. Вступая в эпоху утверждения в стране феодального строя, она уже имела большие традиции. Однако именно в эпоху феодализма создаются многие основные типы архитектурных сооружений, складываются их стилистические особенности, формируется самобытный облик армянского средневекового зодчества.

В период раннего средневековья, в связи с укреплением феодальных владений, значительное развитие получает строительство крепостей, замков и возникающих вокруг них городов. Строительство ведется, с одной стороны, в древних городах — Тигранакерте, Арташате, Ервандашате, Заренаване, Заришате, Ване, Нахчаване, Вагаршапате, Карине, замках Ани-Камах (на Евфрате), Ани (на Ахуряне), Артагерсе, Егнуте, Багаберте, с другой — в многочисленных населенных пунктах, в разных местностях страны, где возникают новые очаги архитектурно-строительного искусства, и особенно во вновь созданных Двине и Аршакаване. Основанный царем Хосровом III в 30-х годах IV века, Двин [10] в последней четверти следующего столетия превращается в центр административно-политической и духовной жизни страны. В V—VI веках он стал основным очагом ремесленного производства Армении и одним из важных узловых пунктов международного товарообмена, в котором скрещивались крупные торговые пути, соединявшие многие страны. Двин конца VI — начала VII века, по понятиям того времени, — многолюдный город. Его экономическому росту сопутствует строительство. Создаются общественные, жилые, производственные, хозяйственные, культовые и оборонительные сооружения — строительство развертывается во всей стране.

На градостроительные принципы начального строительства Двина могли существенно влиять традиции древнейших городов Армении. Главным градостроительным центром Двина являлась цитадель, воздвигнутая в самой высокой части местности, где армянские Аршакиды возвели свои сооружения, опоясав их мощными стенами. После падения царства Аршакидов (428 г.) здесь находились палаты правителей Армении последующих династий. Ниже цитадели, на разных высотах находилась так называемая нижняя крепость, где, по-видимому, были сосредоточены жилые здания и сооружения городской знати и воинских частей. С внешней стороны крепость имела мощную оборонительную систему в виде башен и вышек, расположенных с ритмической последовательностью на небольшом расстоянии друг от друга. Для усиления обороноспособности крепости параллельно крепостным стенам был вырыт широкий ров и создан непроходимый водяной пояс. Вокруг крепости были размещены городские кварталы в соответствии с той ролью, какую они играли в жизни города. Главный квартал сообщался с крепостью с помощью перекинутых через окружающий ее ров каменных мостов с одним или двумя пролетами. Здесь же сохранились остатки дворца католикоса, кафедрального собора и церкви, а также многочисленных отдельно стоящих зданий. Композиционным центром всей этой архитектурной группы являлся кафедральный собор. По своему облику он гармонировал с другими постройками, образующими своеобразный архитектурный ансамбль.

Время и военные события подвергли разрушению в первую очередь памятники гражданской архитектуры. Сохранились лишь руины княжеских и католикосовских дворцов (Аштишат, Двин, Звартноц, Аруч) и остатки крупного гидротехнического сооружения — плотины искусственного озера, занимавшего несколько гектаров в поселке Ереруйк в Шираке. Среди этих сооружений большой интерес представляют остатки дворца католикоса в Двине, построенного, согласно летописным сведениям, в V веке. Центр прямоугольного в плане дворца четырьмя парами столбов делится на широкую и две узкие части. Возможно, тут был от-

крытый двор с крытыми галереями или центральный зал, соединяющий между собой покои дворца. С северной и южной сторон к нему примыкают по пять небольших комнат, которые, за исключением одной, непосредственно соединены с центральной частью дворца. Базы и капители дворцовых колонн выполнены в традициях античности, но своими формами и деталями (структурой капители, украшенных пальметками волютами, орнаментальной абакой и т. д.) они примыкают к средневековому искусству. Предполагается, что дворец существовал в первоначальном виде до землетрясения 893 года, а затем после нескольких перестроек был превращен в мечеть. Дворец католикоса в Двине явился прототипом очень близкого к нему, хотя и самостоятельного по решению, дошедшего до нас в развалинах дворцового здания в Аруче (VII в.). В V—VII веках были разработаны, по всей вероятности, и другие типы светских зданий.

В IV—VII веках было создано немало памятников мемориального характера (усыпальницы, каменные стелы). Наиболее интересны своим великолепием подземные усыпальницы (типа катакомб) армянских царей Аршакуни в Ани-Камахе и в замке Ангех, а также в храме Рипсиме, в Ошакане (усыпальница Месропа Маштоца), в селении Ахц и другие. Наиболее исследованная усыпальница царей Аршакуни в Ахце (60-е гг. IV в.) была выложена из туфа и имела крестообразный план, арки сильно выраженного подковообразного очертания, сводчатое перекрытие[11]. Ее стены украшали рельефы религиозного и светского содержания.

Среди мемориальных сооружений отметим чудесные сводчатые памятники в Одзуне (V—VI вв.) и Агуди (VII в.), а также отдельно стоящие колонны в Ошакане. Лицевые стороны стел и обелисков украшены рельефами с растительным и геометрическим орнаментом и сюжетными изображениями.

Принятие христианства выдвинуло перед культовой архитектурой новые задачи. Нужды христианской религии потребовали строительства церковных зданий, которые возводились обычно на месте разрушенных языческих храмов. Иногда в христианские церкви превращались постройки языческого культа. Первые христианские храмы, состоящие из продольного зала с апсидой и постепенно обраставшие пристройками, стали основой образования новых архитектурных типов. В IV—V веках к апсидам начали пристраивать вспомогательные помещения, в некоторых случаях дополнительные пристройки делались и с западной стороны. Первоначально пристройки с восточной стороны храма были летними жилищами служителей церкви, впоследствии (VI—VII вв.) они превратились в хранилища церковной утвари, после чего стали использоваться для исполнения треб. Помещения с западной стороны, как и созданные позднее наружные галереи, являлись исповедальнями.

На смену постройкам продольного плана в V—VII веках приходит новая, объемно-пространственная композиция церковных зданий, отличающихся разнообразием типов.

Среди дошедших до нас от раннехристианского времени (IV—V вв.) церковных сооружений, находящихся в полуразрушенном состоянии, наиболее примечательны однонефные храмы — Ширванджуг (Лернакерт), Танаат, Дираклар (Карнут), Джарджарис, Оганаванк, Егвард, Гарни, Гюлагарак, Мазарджуг (Шеник), Одзун, Зовуни, Двин и трехнефные базилики — Касах (Апаран), Текор, Двин, Ереруйк (Пемзашен), Эчмиадзин, Егвард, Цицернакаванк, Аштарак, Ошакан. Наибольший интерес среди этих памятников представляют здания типа Касаха и Текора.

Касахская базилика (IV в.), расположенная на территории летней резиденции армянских царей Аршакуни, входила, вероятно, в архитектурный комплекс дворца в качестве придворной церкви. Первоначально базилика состояла только из одного прямоугольного зала, который тремя парами Т-образных пилонов разделялся на один широкий и два узких нефа. Нефы были перекрыты сводами и завершались одной общей двускатной крышей. Храм имел алтарь, по-видимому, прямоугольной формы, который впоследствии был заменен апсидой, изнутри подковообразной, но пятигранной снаружи. В IV—V веках к восточной части северной стены зала были пристроены косоугольная в плане комната и наружная сводчатая галерея, а также портики у западного и южного входов. Первоначальная объемно-пространственная композиция храма (пропорции плана, «золотое сечение» главного фасада, построение фронтона, обработка деталей и проч.) явно перекликается с античной — эллинистической архитектурой, а пристроенные впоследствии части — с искусством раннехристианского периода. Поэтому не исключено, что Касахская базилика была языческим храмом, превращенным позднее в церковь. В качестве исходной строительной единицы здесь был принят пилон. Благодаря этому достигалась пропорциональность всех элементов здания, выразительность которого подчеркивалась трехступенчатым стилобатом, карнизом, фронтоном. Возвышаясь у истоков реки Касах, храм четко вырисовывался на живописном фоне горы Арагац и своими лаконичными и несколько суровыми архитектурными формами гармонично сочетался с еще более суровой природой горной местности. Строительные принципы Касахской базилики, выявленные и в других аналогичных памятниках, свидетельствуют о высоком уровне развития армянской архитектуры раннего средневековья.

Другим армянским храмом подобного типа является базилика в Ереруйке *(илл. 94)*. По плану это трехнефный зал. Между примыкающими к нему с южной, западной и северной сторон угловыми помещениями проходят украшенные колоннами обширные наружные галереи. В отличие от Касахской базилики главный неф здесь был намного выше боковых и имел самостоятельное перекрытие, под которым размещались оконные проемы, позволяющие лучше осветить центральную часть зала. Двухэтажные угловые комнаты, как и боковые нефы, имели сводчатое перекрытие. Архитектура Ереруйкской базилики оставляет впечатление законченности и цельности, однако анализ показывает, что она создавалась не сразу. Сначала был сооружен трехнефный зал и смежные с апсидами приделы, а уже впоследствии появились внешние галереи, многоступенчатый стилобат и, вероятно, угловые помещения со стороны западного фасада. Отдельные части в позднейших добавлениях (капители, наличники окон и т. д.) близки сирийским сооружениям раннехристианской эпохи (Турманин, Калб-Лузе).



93. Храм в Текоре. V в. Южная галерея

Позднейшие пристройки возводились с чувством меры и высоким художественным вкусом. Арочная галерея западного фасада гармонично сочетается с устремленным ввысь трехнефным залом, создавая единую пространственную композицию. Отличаясь своим общим замыслом и разработкой плоскостей от нередко мрачных, тяжеловесных раннесредневековых церквей, базилика имела торжественный вид. Приближаясь скорее к языческим периптериальным храмам античной эпохи, она оставляла впечатление сооружения светского характера. С античным искусством перекликаются и некоторые архитектурные детали базилики. Так, фусты колонн наружных галерей, подобно фустам Гарнийского храма, суживаются кверху. Заметное сходство имеется и между базами колонн наружных галерей Ереруйка и Гарни. Отдельные архитектурные формы и детали (обрамление входов, капителей и т. д.) Ереруйка явились исходными в создании памятников последующих эпох (Аван, Звартноц и др.).

Среди памятников армянской классической архитектуры особое место занимает храм, сооруженный к северу от крепости Текор, вблизи нынешнего селения Дигор[12]. Имея сходство с Касахской и Ереруйкской базиликами, Текорский храм отразил в то же время те изменения, которые произошли в архитектуре Армении этого периода. В первые годы принятия христианства он имел трехнефный базиликальный зал и, вероятно, прямоугольную апсиду. В IV—V веках к храму были добавлены наружные галереи, многогранная с наружной стороны и подковообразная внутри главная апсида и примыкающие к ней с севера и юга приделы; в конце V века он был увенчан каменным куполом. Композиция Текорского храма с добавлением купола характеризует новую ступень строительства церковных сооружений в Армении *(илл. 93)*.

Центральнокупольный тип церковной архитектуры прошел определенные этапы развития. Он существовал в Армении еще с 80-х годов V века (Эчмиадзинский кафедральный собор). Архаичный по своим формам купол Текора, прототипом которого был, видимо, не сохранившийся купол Эчмиадзинского собора,— единственное из известных нам наиболее древних каменных сооружений этого типа в армянской архитектуре. Конструкция купола Текора имеет много общего как с деревянными перекрытиями народных жилищ («азарашен»), так и с исполненными в сущности по этому же принципу каменными перекрытиями жилищ мегалитической эпохи. Здесь со всей очевидностью выражено и происхождение и путь последующих изменений формы монументальных куполов, доведенных до большого совершенства. Работы по реконструкции Текорского храма имели место и позднее. Так, вогнутый изнутри и зонтично-конусообразный снаружи купол его был создан не позднее X века. Он явился одним из первых образцов перекрытий подобного рода. Куполами такой конструкции увенчаны Хцконк (X—XI вв.), Амберд (XI в.). Вместе с возведением купола сокращается продольная протяженность, первоначально присущая базиликальным зданиям. Как по своему плану, так и по пространственно-объемной композиции Текор отходит от продольного типа сооружений и обретает характерные для центральнокупольного храма собранность и устремленность вверх. Таким образом, Текор с течением времени преобразуется в купольную базилику, которая служит основой для дальнейшего развития центральнокупольных зданий.

Старейшим памятником купольной базилики после Текора является Одзун (V—VI вв.). Ряд интересных купольных базилик дала первая половина VII века. Это церковь Гаяне в Вагаршапате, построенная в 630 году католикосом Езром, крупный храм в Багаване, сооруженный в 631—639 годах архитектором Исраелом Горохчеци, храм в Мрене, построенный в 639—640 годах при князе Давиде Сааруни, и другие.

Система пропорций, базирующаяся в трехнефных базиликальных зданиях Армении на едином модуле, получила новую, более современную структуру в центральнокупольных сооружениях. Здесь исходной точкой служит не отдельно стоящий пилон, а купол, точнее, радиус основания купола, составляющий главную ось объемно-пространственной композиции здания.

Одним из древнейших памятников центральнокупольного типа раннехристианского времени является Эчмиадзинский кафедральный собор. Созданный на месте языческого святилища, быть может, еще урартских времен, он за свое более чем полуторатысячелетнее существование многократно подвергался перестройкам, меняя свой облик в соответствии с духом



94. Базилика в Ереруйке. V в. Вид с юго-запада

времени. В его изменяющемся облике нашли свое отражение существенные этапы развития армянской архитектуры раннего средневековья, формирование ее своеобразных национальных черт.

Первоначально храм, основанный в начале IV века, подобно древнейшим христианским культовым постройкам, представлял трехнефную базилику. Раскопки, предпринятые за последние годы, обнаружили под базами нынешних подкупольных пилонов четыре базы, фундаменты, каменные плиты пола, относящиеся к древнейшему зданию, а под нынешней главной апсидой — остатки первоначальной апсиды. Представляет чрезвычайный интерес очаг капища, обнаруженный в центре апсиды IV века, под пьедесталом алтарной бемы. Обнаружение очага в центре главного алтаря подтверждает существование в языческой Армении зороастризма.

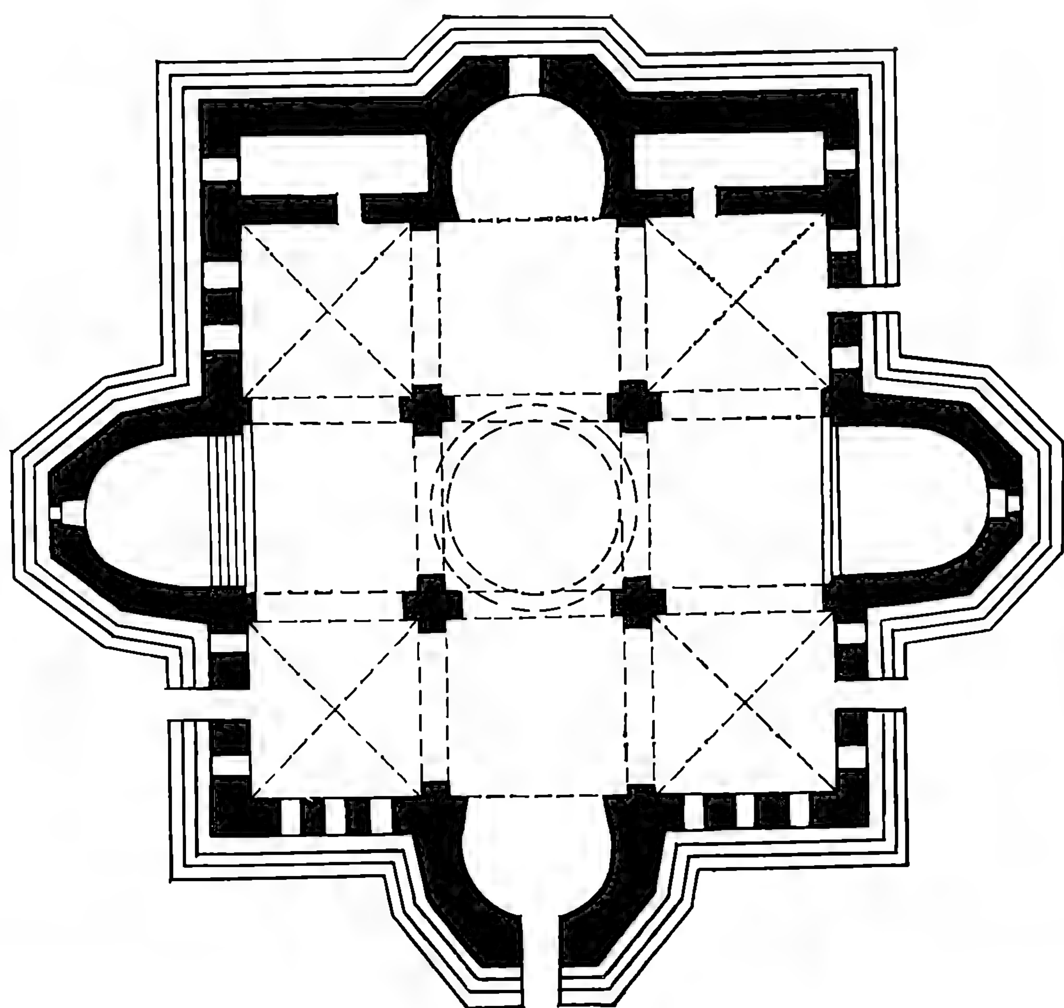
Построенное на остатках базилики IV века крестовокупольное здание представляет собой прямоугольник, почти приближающийся к квадрату; выступающие с каждой стороны пятигранные апсиды придают ему как изнутри, так и снаружи вид равноконечного креста. Арки, переброшенные от примыкающих к апсидам пилястр к центральным пилонам и покоящиеся на них своды сообщали крестообразный вид зданию. Рукава креста и объемы углов объединялись посредством арок вокруг купола, поднимающегося от центра и завершающего облик храма. Модульная система выявляется в этом сооружении с исключительной четкостью *(илл. 95, 96)*.

Впоследствии архитектура Эчмиадзинского собора или повторялась или, видоизменяясь и совершенствуясь, служила основой новых типов центральнокупольных сооружений, ставших наиболее значительными памятниками армянской архитектуры.

Параллельное развитие купольных базилик и центральнокупольных сооружений рождает новые композиционные решения. Так, например, в храме Птгни (VI в.) появляется купольный зал. Здесь пилоны не членят внутреннее пространство церкви. Выступая от продольных стен, они делают пространство зала более обширным и цельным, усиливают ясность и логичность конструктивного решения храма. Другой памятник этого типа, но значительно больших размеров, строится во второй половине VII века в Аруче при Григории Мамиконяне.

Интересным сооружением являлась ныне почти полностью разрушенная трехнефная базилика в Двине.





По всей вероятности, она была увенчана куполом примерно в то же время, что и Текорский храм. Одновременно к ее южному и северному фасадам было прибавлено по одной апсиде, что создало крестообразную трехапсидную композицию. Последняя получает свое совершенное воплощение в величественном здании Талинского кафедрального собора (VII в.).

Купол на квадратном основании, составляющий наиболее характерную особенность купольных построек Армении в V—VII веках, получил оригинальное решение в четырехапсидном центральнокупольном храме Мастара, сооруженном, по всей вероятности, в конце VI — начале VII века. Отказавшись от четырех отдельно стоящих пилонов, образующих подкупольный квадрат Эчмиадзинского собора, строитель Мастары получил более обширное подкупольное пространство. С помощью четырех опорных ниш, образующих в плане крест, и тромпов, выступающих из угловых стен зала храма, он создал более прочную основу для широкого купола. Единая крестообразная композиция внутреннего пространства здания четко выявляется на наружных фасадах. Подобную же структуру имеет и большой Артикский храм.

Сохраняя как снаружи, так и внутри конструкцию крестообразного сооружения, строители часто изменяют соотношения крыльев креста и подкупольного пространства. Таким образом создается новый тип крестообразного центральнокупольного храма — Лмбатаванк (VI в.), Джрвеж (VI—VII вв.), Аламан (637 г.), малый храм в Талине (VII в.), Каранлух (VII в.) и другие.

В этих небольших крестообразных храмах наружные выступы апсид имеют то многогранную форму, наподобие храма Мастары (Аламан), то форму прямоугольного выступа (малый храм в Талине). При этом внутренние круглые ниши крыльев креста сохраняются на трех сторонах (Аламан, Талин) или же только в одном восточном рукаве креста (Лмбат, Аштаракский Кармравор и др.), уступая место сводчатым прямоугольным проемам. Исключение составляет Лмбат, где цилиндрические своды северного и южного крыльев заменены конхами.

В 591 году, после второго раздела Армении Византией и Ираном, в противовес католикосату в Двине возникает второй католикосат в Аване, где сооружается главная церковь — Аванский храм. Четырехапсидная крестообразная схема Мастары включается в Аване в прямоугольник, а в образовавшемся между крыльями креста пространстве помещается круглая в плане комната. Все это придало композиции компактность и цельность. Для того чтобы пройти из центрального зала в угловые помещения, в подкупольном квадрате созданы трехчетвертные круглые ниши. Ступенчатые арочки, выступающие из вогнутых перекрытий этих ниш, вместе с широкопролетными арками апсид подготавливают переход от квадрата к круглому основанию купола. Таким образом, для противодействия силе тяжести барабана и купола вместе с опорными нишами крыльев креста приобретают основную конструктивную функцию и угловые ниши.

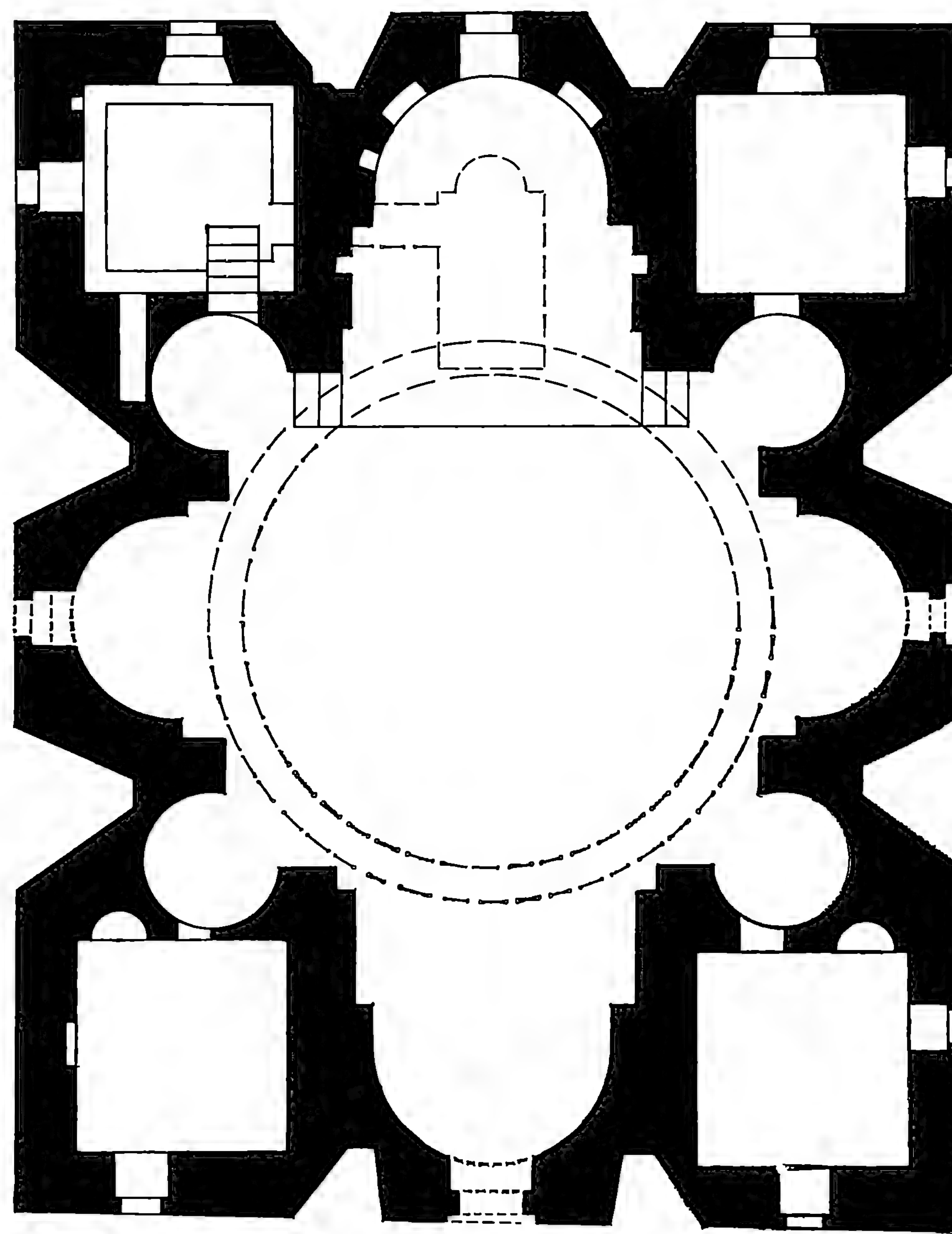
Западные и восточные апсиды сравнительно с южными и северными имеют более крупные проемы, бла-

95, 96. Собор в Эчмиадзине. V в. Интерьер (роспись более поздняя) и план

97, 98. Храм Рипсиме в Эчмиадзине. 618 г. Общий вид и план

годаря чему прямоугольная плановая схема храма получает внутри соотношение 3 : 4. Выявленная в Эчмиадзинском соборе модульная система лежит и в основе Аванского и других центральнокупольных памятников Армении (Рипсиме, Аламан, Багаран и др.), как и аналогичных грузинских храмов VI—VII веков (Джвари, Дзвели Шуамта и др.).

В Аване сравнительно лучше сохранился западный фасад, который, судя по остаткам горизонтального карниза, венчался богато разработанным фронтоном. Украшенный трехчетвертными колоннами портал не только подчеркивал главную ось здания, но и сообщал масштаб всей композиции. Остроумно придумано перекрытие портала. Для того чтобы разгрузить перемычку перекрытия и получить дополнительный источник освещения, опирающаяся на нее стена заменена полукруглым окном — люнетом. Нетрудно заметить, что как пропорции восточного фасада (соотношение 1 : 2), так и разработка его архитектурных деталей (наличники окон, украшенная колоннами аркада портика и др.) тесно связываются с архитектурой базиликальных зданий раннехристианской эпохи. Среди разбросанных вокруг храма обломков обнаружено немало деталей, восходящих к античности.





99. Общий вид Звартноца. 641—661 гг.

Композиция Аванского храма в последующем церковном строительстве все более совершенствовалась и получила широкое распространение. Строятся Арамусский Циранавор, Айгешатский Таркманчацванк, Вагаршапатский храм Рипсиме, храмы в Адиамане (Гарноовит) и в Сисаване. Особое место среди них занимает храм Рипсиме *(илл. 97, 98)*.

Согласно надписям на внутренней стене главной апсиды и снаружи западного фасада, а также по свидетельству армянского историка VII века Себеоса, храм Рипсиме был построен в 618 году при католикосе Комитасе [13]. Несмотря на перестройки отдельных частей здания (крыша, входы, ступенчатое основание), храм сохранился почти полностью, лишь к западному фасаду пристроен притвор с колокольней. План храма имеет то же соотношение 3 : 4, что и в Аване, но в отличие от круглых комнат Аванского храма угловые помещения в Рипсиме четырехугольные. Расположенные по обеим сторонам апсид трапецеидального сечения ниши, значительно уменьшая толщину стен, придают пространственно-объемной композиции более стройный вид. Ниши на восточном фасаде благодаря введению добавочных окон дают дополнительный источник света, чем подчеркивается ведущее значение алтаря. Переход подкупольного квадрата к круглому основанию многогранного барабана в Рипсиме, так же, как и в Аване, совершается при помощи тромпов.

Большую эмоциональную силу воздействия имеет интерьер храма с его уходящими высоко вверх объемами апсид и завершающим его куполом. Архитектор усиливает это воздействие, используя контрасты низких входов и высокого зала. Взору посетителя, входящего через низкий вход в храм, открывается высоко парящий купол величественного зала, который благодаря этому контрасту кажется еще более высоким.

Внутренняя пространственная композиция храма составляет с внешними объемами органичное целое. Сдержанные, лаконично разработанные и тянущиеся вверх наружные фасады, завершаясь двускатными крышами, повторяют крестообразную структуру интерьера. Кристаллически ясная объемно-пространственная композиция храма представляет собой классический образец центральнокупольного сооружения.

Интересное решение внутреннего крестообразного пространства и его отражение на наружном фасаде дано в храме в Багаране (631 г.).

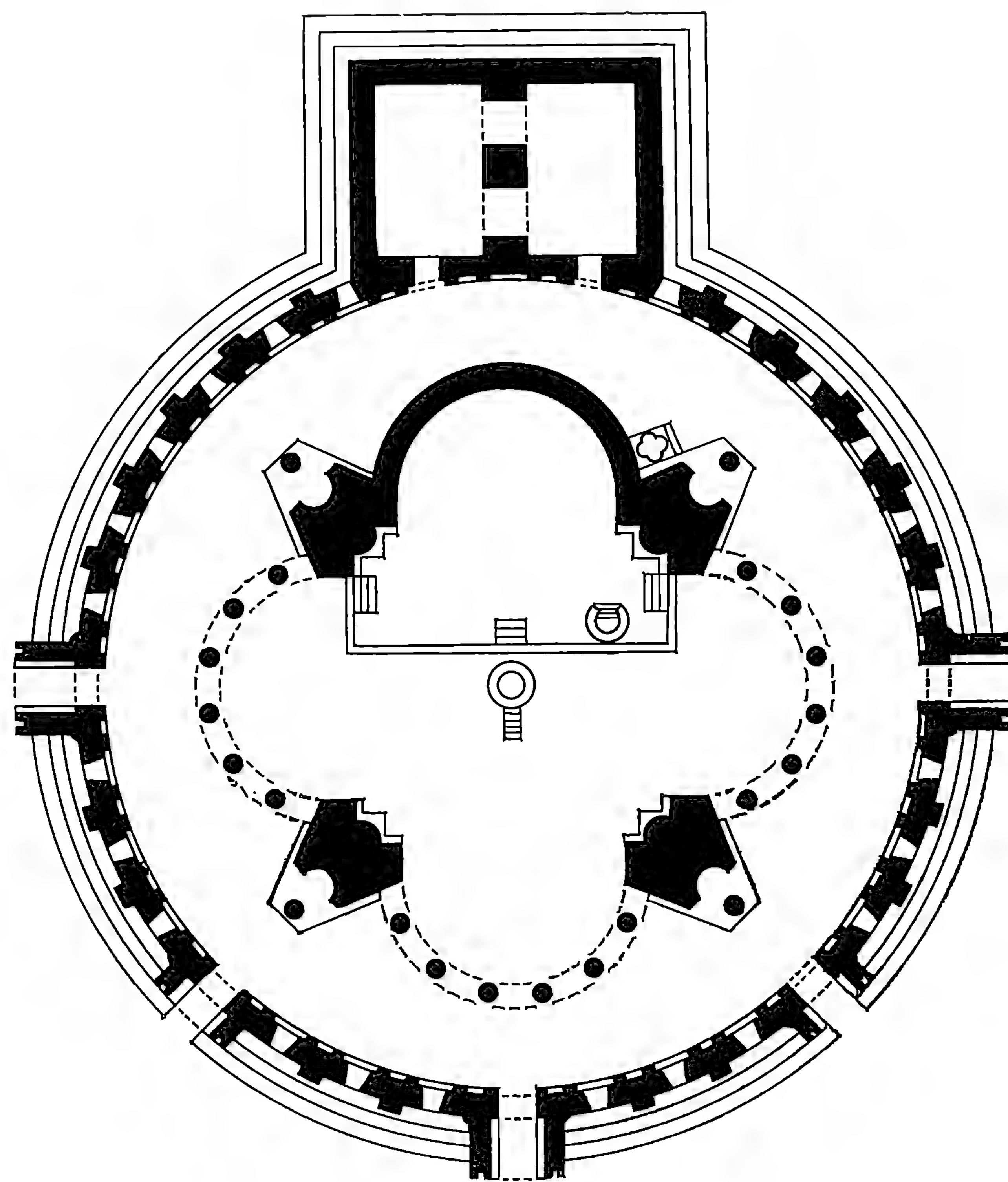
Особое место среди памятников VII века занимает Звартноц—храм «бдящих сил». По своему плану и объемно-пространственному замыслу, по свежести и высокой эмоциональной выразительности архитектуры он по праву ставится в ряд лучших созданий мировой архитектуры. Ныне храм, находившийся в трех километрах от Эчмиадзина, полностью разрушен, как и расположенный рядом дворцовый комплекс католикоса Нерсеса III (*илл. 99*).

Согласно летописям, Звартноц строился при католикосе Нерсесе III (641—661 гг.), прозванном Строителем. Спустя три столетия, между 930—1000 годами, здание было разрушено землетрясением. По данным раскопок, произведенных в 1905 году, историком архитектуры Торосом Тораманяном был создан проект реконструкции храма. Основным строительным материалом для Звартноца послужил местный туф различных цветов. Связующим в кладке стен использован известковый бутабетон, в отдельных местах камни были соединены между собой металлическими скобами, а места соединений залиты свинцом.

Звартноц, по реконструкции Т. Тораманяна [14], представляет собой трехъярусное центральнокупольное сооружение. В его основе лежит многогранник диаметром в 35,75 метра, композиционный центр которого составляет равноконечный крест с полукруглыми окончаниями (*илл. 100, 101*). Восточное крыло креста — главный алтарь храма — имеет сплошную глухую стену, которая была покрыта мозаикой, а может быть, и росписью; нижние части трех других крыльев — шестиколонные экседры одного и того же радиуса. Узловые соединения крыльев креста состоят из четырех мощных пилонов, которые, вздымаясь на двадцатиметровую высоту, завершались четырьмя широкопролетными арками, составляя основу для подкупольного квадрата. Переход от подкупольного квадрата к круглому основанию барабана произведен при помощи парусов. Для того чтобы крестообразное ядро (тетраконх) можно было включить в кольцевую галерею первого яруса, была разработана уникальная и смелая конструктивная система. За каждым пилоном крестообразного ядра находилась отдельно стоящая колонна, от ее капители к центральной части аркады экседры и стены восточной апсиды был переброшен свод двоякой кривизны. Эти своды явились основанием как для соответствующей опоры широкопролетного перекрытия кольцевой галереи, так и для возвышающейся толстой каменной стены второго яруса высотой около 20 метров. Применение подобной каменной конструкции, воплощающей смелый конструктивный замысел, свидетельствовало о взлете архитектурно-строительного искусства в эту эпоху.

Тораманян считает, что кольцевая галерея состояла из двух этажей, где во время службы помещалась часть молящихся. Находящееся в центре крестообразного ядра Звартноца круглое сооружение, напоминающее бассейн, рассматривается им как купель. По мнению С. Мнацаканяна, здесь стоял памятник, посвященный Григорию Просветителю. Для какой цели было предназначено прямоугольное помещение в во-





100, 101. Храм Звартноц. Общий вид (реконструкция Т. Тораманяна) и план

сточной части здания, точно неизвестно. Возможно, это была лестничная клетка, возможно — придел.

В трех из пяти одинаковых порталов открывается вид на шестиколонные экседры, а через них на величественную перспективу подкупольного пространства. Два других портала вводили в узловые интерьеры с возвышающейся колонной, увенчанной красиво украшенной капителью. На капителях этой и других аналогичных колонн, отличающихся друг от друга деталями, изображены колоссальных размеров орлы, которые как бы несут храм широко распростертыми крыльями (*илл. 102*). Очевидно, что входы, помимо практического назначения, были призваны вовлекать посетителя в таинственный мир церковного богослужения.

Храм поставлен на многогранную площадку. Его пространственно-объемная трехъярусная композиция, постепенно уменьшающаяся кверху, отличается величием и торжественностью. Вдоль ребер, образованных гранями первого яруса наружного фасада, тянутся парные полуколонны с переброшенными между ними полукруглыми арками. В антервольтах арок помещены рельефные реалистично исполненные поясные изображения мужчин с различными инструментами в руках. На одном из рельефов, где высечена фигура с клобуком на голове, имеется надпись: «Иоанн». Есть предположение, что это портретное изображение зодчего храма.

На других рельефах представлены, возможно, феодалы — донаторы храма. Они отличаются друг от друга и по внешности и по одежде. Поверх арок по всему фасаду проходил широкий орнаментированный фриз, составленный из пышных ветвей граната и сочных гроздьев винограда. Над фризом на каждой стороне многогранника в самом центре его находилось круглое окно. Первый ярус завершается карнизом, имевшим заметный выступ. Значительно сдержаннее, но по тому же принципу разработаны фасадные плоскости второго и третьего ярусов.

Храм Звартноц вполне основательно сравнивают с храмом Босры (512—513 гг.), одним из выдающихся памятников сирийской архитектуры. Хотя внешне Звартноц, имеющий в плане многогранник, отличается от храма Босры, имеющего прямоугольный план, очевидно сходство их внутренней композиции, состоящей из центрального тетраконха и окружающей кольцевой галереи. Вполне возможно, что строителю Звартноца был известен храм Босры.

Тип крестообразного купольного сооружения существовал в Армении еще в V веке (Эчмиадзинский собор), и до постройки Звартноца были созданы многочисленные новые типы крестообразных церковных зданий. Но независимо от всего этого, если даже строитель Звартноца воспользовался решением храма Босры, то он сделал это творчески, создав на его основе новое архитектурное решение. Нетрудно заметить, что внешняя конфигурация храма Босры в виде прямоугольника и особенно структура узлов тетраконха сами по себе диктовали принципиально иную по сравнению со Звартноцом пространственно-объемную композицию. Это различие между ними станет еще более очевидным, если учесть, что храм Босры имел деревянный купол.

Наличие в Закавказье пяти памятников типа Звартноца показывает, что предпосылки для создания подобного типа имелись как в самой Армении, так и в сопредельных с ней Грузии и Азербайджане. Древнейшим памятником типа Звартноца, по-видимому, является храм в селе Ишхан в Тайке, сооруженный при армянском католикосе Нерсесе III. Затем один за другим были воздвигнуты: Звартноц, храм в селе Лекит в Кавказской Албании, построенный, по всей вероятности, во второй половине VII века. Через несколько столетий строится храм Бана (начало X в.), находящийся недалеко от Ишхана, и анийская церковь святого Григория-Гагикашен (начало XI в.).

Архитектура Звартноца сыграла значительную роль в дальнейшем развитии архитектурной мысли в Армении.

Во второй половине VII века в Армении появляется новый тип многоапсидной церкви. Вблизи селения Егвард князь Григорий Мамиконян строит небольшой храм с восемью апсидами, лучеобразно сгруппированными вокруг подкупольного пространства. Алтарная апсида выделяется большим размером. Снаружи апсиды включены в многогранник. Двенадцатигранный барабан и покоящийся на нем купол поддерживаются восемью апсидными арками, в которых основная конструктивная функция переходит к окаймляющим эти арки восьми опорным нишам. Создается ясная, четкая и цельная в тектоническом отношении пространственно-объемная композиция. Та же архитектурная идея положена в основу многоапсидной церкви в Иринде, принадлежащей к строительству той же эпохи.

Как в храмах продольного, так и центральнокупольного типа внутренняя структура составляет с внешними объемами органическое целое. Архитекторы стремились достичь художественной выразительности пропорциональностью, гармонией и взаимной обусловленностью всех частей и деталей здания.

Эмоциональной выразительности сооружений способствует их декоративное убранство. Сдержанное и очень простое в ранний период (IV в.), оно, сохраняя эти качества в V—VII столетиях, становится в то же время более разнообразным. Капители и импосты богатых порталов, подкупольных и подпружных пилонов, пилястр и столбов иногда украшаются рельефами из стилизованных листьев аканта, крестов, розеток, включенных в декорированные пальметками венки, растительными и геометрическими плетениями или изображениями различных животных и птиц (серна, лев, орел и т. п.), создающими легкую игру света и тени. Иногда орнаментом украшаются перемычки входов. Композиционным центром узора служит здесь равноконечный или вытянутый вверх крест, по обеим сторонам которого помещены изображения птиц (голубей) или животных (серны, барана). Рельефы с аналогичными мотивами встречаются также в мемориальной и церковной архитектуре (V—VI вв.) соседних стран (Византии, Грузии). Близкие композиции встречаются в Армении и несколько позже (VI—VII вв.), но в них обычно представлены различные трудовые процессы (Двин) и другие светские и религиозные сюжеты (Мрен). В оформление оконных проемов вводится характерная для армянской архитектуры классическая форма бровки, украшаемая геометрическими и растительными мотивами (V—VII вв.).

Восходящие к дохристианскому периоду строительные традиции поднимаются в эпоху раннего средневековья на новую ступень. Основной строительный мате-



102. Храм Звартноц. 641—661 гг. Капитель с изображением орла

риал, в неисчерпаемом количестве имеющийся в недрах земли,— разнообразных цветов туфовый камень, очень стойкий, но легко поддающийся обработке и обладающий широкими эстетическими возможностями. Стены монументальных зданий клались из тесаных, большого размера прямоугольных камней. В ответственных конструктивных частях (перемычки дверей, кладка пилонов и т. д.) размеры камня значительно увеличивались. Основным материалом в массовом строительстве служил рваный камень и бут, реже — сырой кирпич.

Вместо сухой, без раствора, кладки стен монументальных зданий дохристианского периода с конца III — начала IV века в качестве связующего материала используется известковый бетон, состоящий из извести, песка и обломков строительного камня. С постепенным уменьшением толщи камня количество заполняющего его ядра известкового бетона увеличивается, что соответственно увеличивает участие последнего в «работе» стены.

Подобный строительный принцип дает возможность не только освободиться от использования дефицитных металлических скрепов, но делает структуру стены более монолитной и открывает возможности широкого осуществления более прогрессивных конструктивных замыслов (арка, свод, купол). Хотя и очень редко, в ответственных частях некоторых зданий (например, в структуре стен Звартноца) используют одновременно и металлические скрепы. В стенах монолитной конструкции раннего средневековья ядро известкового бетона выполняет и определенную антисейсмическую функцию. Отчасти эту же функцию выполняют и подпружные арки и деревянные горизонтальные пояса, обнимающие стенную коробку.

От опоры к опоре перекидываются имеющие клинчатую конструкцию несущие разгрузочные или подпружные арки, которые в памятниках архитектуры IV—V веков имеют подковообразные дуги, а в следующие два столетия — преимущественно полукруглые. Тогда же появляются двойные арки, которые не только экономичны, но и более выразительны в художественном отношении.

В монументальных сооружениях продольного плана (IV—V вв.) существовали покрытия двух видов — плоские деревянные или каменные сводчатые. В народ-



103. **Стела** из Талина. Камень. VII в.

ных жилищах наряду с плоскими покрытиями получила широкое применение форма покрытий, называемых «азарашен» (или «согомакаш»). Составленные из деревянных брусьев прямоугольные или восьмиугольные рамки, постепенно суживаясь кверху, образуют куполообразное перекрытие, имеющее в верхней части небольшое отверстие. Создавая возможность покрывать брусьями малого размера большое пространство, система «азарашен» придает в то же время внутреннему пространству помещения определенную эмоциональную выразительность. Эта конструкция покрытия нашла применение и в монументальных светских и культовых сооружениях V века.

Этот вид перекрытия вообще распространен в Закавказье. В Грузии он известен под названием «дарбази», в Азербайджане — «карадам».

Древнейший каменный купол (V в.) возвышается над подкупольным квадратом, базирующимся на четырех пилонах, и, постепенно суживаясь по принципу «азарашен» кверху, получает конусообразное завершение. В VI—VII веках куполы принимают совершенные формы как в конструктивном отношении, так и в отношении художественной выразительности. До середины VII века переход от подкупольного квадрата к основанию купола совершается в основном посредством тромпов, а со второй его половины — преимущественно при помощи парусов. Свод, конху, купол, как и парус, сооружают по принципу конструкции стен: плотно примыкающими друг к другу небольшой величины камнями, с ядром из известкового бетона. Крыши всех монументальных зданий IV—VII веков покрывались черепицей.

В IV—VII столетиях в Армении создается богатое архитектурно-строительное искусство, которое проходит два основных этапа развития. Первый этап охватывает IV—VI века, когда разрабатываются основные принципы средневекового градостроительства. Именно в этот период были воздвигнуты гражданские и культовые сооружения, которые пространственно-объемными решениями, архитектурными формами, строительной техникой завершают формирование главных принципов армянского средневекового зодчества. Большая часть архитектурных типов, созданных за это время, становится в VII веке основой для возникновения новых, отвечающих требованиям эпохи сооружений.

В VII веке армянская средневековая архитектура вступает в период своего наибольшего расцвета, отличающийся многогранностью и высоким уровнем архитектурно-строительного искусства.

В IV—VII столетиях общественная мысль и искусство отмежевываются от языческого наследия, хотя, как мы увидим, далеко не полностью освобождаются от его влияния. Более того, культура языческой Армении в известной мере имела исходное значение для раннефеодального искусства страны.

С интенсивным развитием архитектуры было тесно связано формирование армянской средневековой скульптуры и монументальной живописи. С разрушением языческих храмов совсем исчезает круглая скульптура, уступая место рельефу. Архитектура изобилует сюжетными и орнаментальными рельефами, отличающимися чрезвычайным богатством форм и мотивов.

Разные стороны жизни развивающегося феодального общества нашли яркое отражение в сюжетных рельефах. В связи с утверждением новой веры наибольшее распространение получили рельефы религиозного содержания с характерными для раннехристианского искусства сюжетами «Рождества Христова», «Крещения» и т. п. Очень часто встречаются композиции, отражающие местную легенду о царе Трдате III и Григории Просветителе. Согласно легенде, царь за свои злодеяния был превращен в свинью и снискал прощение лишь тогда, когда ввел в стране христианство. Сюжет, отражающий эту легенду, в полной или сокращенной редакции встречается на Одзунских обелисках и на многих стелах IV—VII веков в Араратской, Ширакской и Гогаренской областях Армении (*илл. 103, 104*). Таким образом, наряду с использованием установившихся христианских сюжетов художники нередко вносили в свои произведения своеобразные местные.

Композиции светского содержания отражали быт феодалов: шествие феодала, сцены охоты и борьбы со львом (Звартноц, Птгни); были и ктиторские изображения князей и духовных лиц (Мрен, Текор, Сисаван, Камурджадзор). Большой интерес представляют рельефы, показывающие людей разных профессий, например строителей, садовников (Звартноц, Двин).

К наиболее ранним композициям мифологического характера относится сцена борьбы охотника-копьеносца со зверем, высеченная на одной из плит Ахцской гробницы армянских Аршакидов (IV в.). В ней воплощен космогонический сюжет о «небесном» охотнике Гайке-Орионе и его двух собаках — «созвездиях» (*илл. 105*). Мифологические представления армян нашли отражение также в изображении львов, быков, оленей и других животных, в сценах их борьбы, а также в рельефах с орлами, грифонами, павлинами и другими представителями мира пернатых.

Несмотря на присущее произведениям рельефной пластики IV—VII веков стилистическое единство, они отличались друг от друга качеством исполнения. Так, для рельефов IV—V веков характерны архаические черты, зато композиции, относящиеся к VI—VII столетиям, выполнены уже более умело, реалистично. Причем качественное различие этих рельефов определялось не только временем их создания, но и характером воплощенного в них содержания. В отличие от статичных и сухо выполненных произведений религиозной тематики рельефы на светские сюжеты или с изображениями животных и птиц более динамичны и пластически выразительны. Особенно выделяются сисаванские ктиторские рельефы, имеющие портретный характер (*см. илл. 142*), а также звартноцкие орлы, сочетающие монументальность с пластичностью.

В области геометрического и растительного орнамента свободное от канонов творческое воображение народа проявляло большую изобретательность. Поражает разнообразие и богатство мотивов, высеченных на обрамлениях входов и окон, на архивольтах и фризах, на капителях и других частях здания.

В растительном орнаменте, состоящем обычно из акантовых листьев, пальметок, бутонов и прочих элементов, особое место занимают излюбленные мотивы, выполненные сочно и реалистично,— виноградной лозы, гранатовой ветки или дерева с плодами (Звартноц, Талин, Агути). Широкое распространение в армянской



104. Стела надгробного памятника в Одзуне. V—VI вв.



105 Борьба со зверем. Рельеф на плите гробницы Аршакидов в Ахце. Камень. IV в.



106. Рельеф из храма Звартноц. Камень. VII в.

пластике этих мотивов становится понятным, если учесть значение виноградарства для Армении, а также существование связанных с ним легенд *(илл. 107)*. В растительном орнаменте находили свое отражение народные представления о плодородии земли, о вечном обновлении всего живого. Четкость линий и ясность рисунка, высокая, подчас горельефная резьба и пластичность объемов придают этим рельефам большую выразительность.

Начиная с примитивных рельефов IV—V веков в гробницах армянских Аршакидов, в Касахской и Ереруйкской базиликах, до высокохудожественных рельефов VII века на стенах Мренского, Талинского, Звартноцкого и других храмов скульптура, все более совершенствуясь, прошла значительный путь развития и заняла видное место в истории армянского искусства *(илл. 106, 108)*.

Довольно распространенными в Армении видами художественного оформления архитектурных интерьеров раннефеодального времени были мозаика и стенная роспись. Древнейшим памятником мозаичной живописи является мозаика пола кафедрального собора в Двине, которая была составлена из сравнительно крупных кубиков, образующих четкий геометрический орнамент с ограниченной, но тонкой гаммой красок. По технике исполнения и стилистическим особенностям двинская мозаика перекликается с малоазийскими и сирийскими мозаиками IV—V веков, что подтверждает существование культурных связей Армении с этими странами. Мозаикой были украшены и стены Двинского собора, о чем свидетельствуют находки разрозненных кубиков смальты различного цвета или покрытых позолотой. В 1907 году в Двинском соборе было обнаружено мозаичное изображение Богоматери (почти не сохранилось).

Найденные в Эчмиадзинском соборе фрагменты яркой разноцветной мозаики, характерной для V—VII веков, позволяют полагать, что стены храма были украшены полихромными мозаичными изображениями. Мозаикой был украшен и интерьер Звартноцкого храма. От нее остались разрозненные фрагменты и большое количество полихромной и золоченой смальты, отличающейся богатством красочной гаммы.

Хорошо сохранились мозаики в армянских церквах и монастырях IV—VII столетий в Иерусалиме. В 1868—1872 годах на Елеонской горе была открыта часть большой, поистине великолепной мозаики пола размером 6,7 × 4 метра. Плетеный красочный орнамент разбивает мозаику на круглые, овальные и неправильной формы медальоны, в каждом из которых расположены изображения животных, птиц, рыб или плодов. Плетеное обрамление, подобно ковровой кайме, завершает мозаику. На одной стороне нижнего края обрамления начертано: «Это покой блаженной Шушаник, матери Артаван». Мозаика, украшавшая пол церкви или гробницы, выполнена мастерски. Гамма красок, хотя и ограниченная, отличается умелыми сочетаниями, мягкими переходами, игрой света и тени, придающими ей живописность.

Поблизости от этой мозаики найдены еще три, с простым геометрическим орнаментом, с армянскими надписями, где упоминаются имена погребенных, и среди них — имя Валана, строителя. Характером исполнения

107. Сбор фруктов. Рельеф из Двина. Камень. V в.



108. Рельеф южного входа храма в Мрене. Камень. VII в

и стилистически иерусалимские памятники примыкают к сиропалестинским геометрическим мозаикам.

Более графична мозаика, обнаруженная рядом с предыдущими. Поле этой полихромной мозаики (3,3×3,5 м) разбито на квадраты и круглые медальоны, которые, чередуясь, образуют пять рядов по семь фигур в каждом. Все эти 35 квадратов и медальонов заключены в плетеное обрамление. По стилю изображения птиц, животных, плодов и стилизованных веток данная мозаика сближается с сиропалестинскими и равеннскими мозаиками VI века.

Наиболее значительным произведением армянской монументальной живописи является мозаика VII века, выложенная на гробнице неизвестных воинов, высеченной в скале в северной части Иерусалима. Несмотря на внушительные размеры (7,15×4,4 м), мозаика отлично сохранилась. Она имеет двойное обрамление. Из изящной вазы, расположенной у одного края прямоугольника, «вырастает» виноградная лоза, которая, разветвляясь, образует сорок три медальона, составляющих пять рядов. В медальонах изображены птицы, листья и гроздья винограда, корзины с фруктами и т. п. С обеих сторон вазы — геральдические изображения павлинов. К другому краю мозаики примыкает люнет, в середине которого — ваза, наполненная фруктами, и птицы; в нижней части мозаики помещена поминальная армянская надпись.

Близкая по мотиву стилизованной виноградной лозы к предыдущей, эта мозаика менее графична. Она исполнена скорее в живописной манере и значительно богаче по гамме красок, хотя в этом отношении уступает мозаике гробницы Шушаник.

Армянские мозаики IV—VII столетий по композиции, мотивам и стилистическим признакам заметно связываются с мозаичным искусством античного периода. Однако они уже приобрели новое содержание и формы, созвучные своей эпохе. Наряду с древнейшими народными представлениями о животном и растительном мире в них отражается христианская символика (агнец божий, павлины, голубь и прочее). Применение смальты чистой и яркой окраски обогащает палитру художников-мозаичистов, повышает зрительную эффектность мозаики. В то же время сами изображения — животные и птицы, а также растительные мотивы — порой приобретают слишком условную форму или подвергаются стилизации, что не свойственно античному искусству.

Из наиболее ранних памятников стенной живописи, относящихся к IV—V столетиям, сохранились лишь сцена «Крещения» в Маназкетской церкви (IV в.), фрагменты росписи в Касахском, Ереруйкском, Эчмиадзинском, Аштаракском и Текорском храмах. Остатки фресок имеются на стенах Двинского собора и в разрушенной ереванской церкви Петра и Павла (Ереван, Государственная картинная галерея Армении).

От VII века до нас дошло несколько фресок, в частности роспись с изображением евангельской сцены, украшающая восточную апсиду и прилегающие части восточной стены церкви св. Стефана в Лмбате (*илл. 109*). В конхе сохранились только фрагменты от большой композиции «Христос во славе»: подножие трона, ноги Христа, край одежды, а также расположенные между пылающими колесами два тетраморфных серафима с белыми крыльями и написанные зеленой краской две шестикрылые фигуры. Головы тетраморфов прекрасно написаны. Особенно выразительна человеческая голова. В ее трактовке чувствуется связь с античным искусством. Выразительны, несмотря на плохую сохранность, и фланкирующие апсиды изображения двух воинов (один из них св. Георгий) на белом и вороном конях. Роспись выполнена в плоскостной графической манере, ее гамма, построенная на сочетании зеленых, белых, светло-серых и коричнево-красных тонов, мягко сгармонирована.

Аналогичная композиция, но значительно хуже сохранившаяся, украшала стены восточной апсиды большого храма в Талине. В нижней части апсиды расположены десять круглых медальонов с погрудными изображениями святых. Каждый из медальонов обрамлен широкой орнаментальной каймой, состоящей из растительных и геометрических мотивов в виде пальметок, полупальметок, кругов и сердец, которые отчетливо выступают на черном фоне. Разнообразное сочетание этих мотивов придает орнаментальному обрамлению медальонов декоративное богатство.

Одиннадцатью аналогичными медальонами с фигурами святых украшена и триумфальная арка храма, по краю которой рядом с медальонами проходит полоса орнамента из светлых ветвистых стеблей с разноцветными ягодами. На южной стене апсиды сохранились фрагменты сцены «Вход в Иерусалим», в южной апсиде — изображения шести святых. Остатки росписи заметны и в других частях храма; среди них есть композиция — два всадника на вороном и рыжем конях. И здесь, при всей ограниченности гаммы красок сухость рисунка несколько смягчается применением полутонов. Человеческие фигуры сохраняют монументальность, в то время как орнаменты заметно измельчены.

По композиции и живописному решению к лмбатским и талинским памятникам стенной живописи приближается роспись церкви близ селения Кош у подножия горы Арагац.

С иным художественным направлением мы сталкиваемся в росписи церкви в селе Аруч, построенной в резиденции правителя Армении Григория Мамиконяна (662—685 гг.). Композиция «Вознесение» выполнена здесь в монументально-живописном плане, соответствующем величественным масштабам здания. Она написана широкими, смелыми мазками с обильным применением синего цвета, отсутствующего в росписях Лмбата и Талина. Почти исчезает здесь и свойственная последним графичность. Сочетание интенсивных по цвету густых красок и прозрачных полутонов создает игру светотени, придающую объемность и пластичность изображениям. В конхе восточной апсиды сохранились фрагменты семиметровой фигуры Христа со свитком в приподнятой левой руке, а также часть одежды одного из ангелов, стоящих по обеим сторонам Христа. Хитон и гиматий Христа написаны темной красно-коричневой краской по синему фону, борт коричневого подножия украшен жемчугом и драгоценными камнями. Ниже, на северной части стены, изображены в рост шесть апостолов. Несомненно, что еще шесть фигур были изображены на противоположной стороне. Вся композиция «Вознесение» соответствует более ранней редакции данной сцены и находит



109. Фреска церкви св. Стефана в Лмбате. VII в. Копия



110. Поклонение волхвов. Концевая миниатюра из Эчмиадзинского евангелия. VI в.

свои аналогии в сирийском Евангелии Рабулы 516 года и в мозаиках грузинской церкви Цроми (VII в.).

В этой громадной по размерам росписи лучше всего сохранился орнаментальный фриз, огибающий восточную апсиду. Вьющаяся лоза, образующая равномерные картуши, начинается с больших акантовых кустов белого и светло-зеленого цвета, расходящихся влево и вправо от подножия апсиды. Сочетание стеблей и роскошных акантовых листьев в каждом завитке вьющейся лозы завершается розеткой, гроздью винограда, гранатом, корзиной с плодами или чашей, и это чрезвычайно обогащает рисунок фриза, а чередование густых прозрачных красок, игра света и тени придают ему пластичность. Аручский орнаментальный фриз как бы повторяет формы каменной резьбы фриза гарнийского языческого храма, обнаруживая таким образом связь раннефеодального искусства Армении с искусством предыдущего времени.

Фрагменты аналогичной сцены «Вознесения» сохранились и на стене большого собора в Артике.

От предыдущих резко отличается роспись восьмиапсидной церкви Зоравор, близ села Егвард. Сохранившиеся четыре апсиды с фресками свидетельствуют, что весь интерьер церкви был украшен орнаментальной росписью. Орнаментальные мотивы, занимающие большие площади в апсидах церкви, чрезмерно детализированы, измельчены, что нарушало монументальность росписи. Подобное явление, не имеющее аналогий в монументальном по своей природе армянском искусстве V—VII веков, возможно, было следствием индивидуального вкуса создавшего ее художника.

Судя по дошедшим до нас фрагментам штукатурки, покрытой густыми красками и позолотой, стенными росписями были украшены также Эчмиадзинский и Двинский кафедральные соборы и храм Звартноц. Арабский писатель аль-Мукаддаси сообщает, что на расстоянии восьми фарсахов (15 км) от Двина (вероятно, в Арташате, который к этому времени был поселением городского типа возле крепости), в церкви, построенной из белого камня, имелось изображение девы Марии в рост. Из письменных свидетельств известно, что монументальной живописью украшались также дворцы феодалов.

Дошедшие до нас памятники стенной живописи IV—VII столетий свидетельствуют о наличии в армянском монументальном искусстве разных школ. Они говорят и о том, что этим школам были присущи общие черты, характерные для раннехристианской монументальной живописи Востока и сближающие их с памятниками Сирии, Северной Месопотамии, Малой Азии и Грузии. Как мозаика, так и стенные росписи Армении IV—VII веков в большей мере, чем рельефы, обнаруживают жизненность эллинистических традиций.

Традиции книжной миниатюры, получившей значительное развитие в Армении, восходят к раннехристианскому времени. Правда, древнейшие памятники сохранились в крайне ограниченном количестве. К ним следует отнести два листа с миниатюрами на каждой стороне: «Благовещение Захарии», «Благовещение Марии», «Поклонение волхвов» и «Крещение». Эти листы, вшитые в конце знаменитого Эчмиадзинского евангелия 989 года, заметно отличаются от его начальных миниатюр и датируются, как и переплет из слоновой кости, VI веком. В облике архангелов, облаченных в светло-голубые туники, ложащиеся вертикальными складками, в трактовке одеяний Захарии и Марии в первых двух миниатюрах проступают эллинистические черты. Эллинистический характер носит и образ Христа в сцене «Крещения», а изображенная на миниатюрах архитектура напоминает римские образцы. Более самобытны Захария и Мария, в облике которых присутствуют восточные черты. Миниатюры стилистически близки аналогичным памятникам сирийского искусства этого периода, что объясняется вековыми экономическими, политическими, культурными связями Сирии и Армении, а также общевосточными эллинистическими и раннехристианскими истоками их культур *(илл. 110)*.

В IV—VII веках высокого уровня достигает декоративно-прикладное искусство. Об этом свидетельствуют не только дошедшие до нас памятники, но и письменные источники, в которых воздается должное искусству мастеров, изготовляющих престолы и короны, тиары и диадемы, чаши и подносы, оклады книг и церковную утварь из драгоценных металлов, художественно отделанные одежды, украшения и другие предметы роскоши. В этих источниках упоминаются зооморфные шлемы, обитые золотом щиты, штандарты в виде орла, сокола и других птиц или животных.

Художественные предметы и утварь широко использовались в церквах. В реестре сокровищницы армянского католикосата, составленного до 604 года, числились наряду с различными реликвиями, которые хранились в ларцах, множество предметов прикладно-



111. Оклад из слоновой кости. Эчмиадзинское евангелие. VI в.

го искусства, в том числе кресло, посох, чаши, курильницы и другая церковная утварь, роскошное одеяние царя Трдата, золототканая одежда духовенства, украшенная каменьями и жемчугом парча, ценные ткани и другие предметы.

Вышеупомянутый оклад Эчмиадзинского евангелия из слоновой кости датируется VI веком. На лицевой стороне оклада, состоящего из нескольких пластин слоновой кости, с большим мастерством вырезаны евангельские сцены. Стилистические признаки этого оклада сближают его с сирийскими окладами из слоновой кости (*илл. 111*).

В III—VII веках армянские цари, нахарары (князья) и высшее духовенство имели свои печати из резных камней (геммы) с изображением животных, птиц, мифических существ, геометрических и растительных орнаментов. Печатями заверялись не только письма частного характера, но и официальные документы, постановления и каноны важнейших гражданских собраний и церковных соборов. При раскопках парадного зала в двинской цитадели найдены не только геммы, но и специально изготовленные комки, или пластины глины с отпечатками гемм, которыми скреплялись принятые документы. В двинской цитадели обнаружена и мастерская ювелира — резчика камней.

В крупнейших музеях ряда стран хранятся богатые коллекции сасанидских печатей. Наличие среди них гемм с христианскими знаками и сюжетами говорит об их принадлежности христианским народам, находившимся в подчинении сасанидского Ирана. Во всяком случае, вырезанные на печатях имена Артак, Шушан, Хадуни, Армендухт, Трдат и другие не оставляют сомнения, что это армянские геммы.

При раскопках Двина и Гарни обнаружено значительное количество памятников художественной керамики, стекла и других видов прикладного искусства. Они украшены накладным и вдавленным орнаментом, гравировкой, красками и лощением. Встречаются также зооморфные глиняные сосуды и толстостенные стеклянные чаши, отделанные шлифовкой. Торцовые черепицы обычно украшены вдавленным веерообразным геометрическим орнаментом.

Искусство IV—VII веков — значительное явление в истории армянского народа, внесшего свою лепту в сокровищницу мировой культуры. Получив новое содержание и новый облик в условиях развивающегося феодализма, оно явилось в то же время логическим продолжением искусства древней, или эллинистической Армении. Будучи самобытным, армянское искусство этого периода отражало вместе с тем общие тенденции развития искусства на Ближнем Востоке, в частности, в странах раннехристианской культуры — Сирии, Месопотамии, Византии и Закавказья.

Новый подъем армянской архитектуры связан с освобождением в IX веке Армении от владычества Арабского халифата и восстановлением армянской государственности.

В конце IX столетия, когда центральные равнинные районы страны еще служили ареной борьбы против арабских завоевателей, в окраинных царствах, особенно в Сюнике и Васпуракане, развертываются значительные строительные работы. В Сюнике воздвигаются Севанская церковь, Шогагаванк, Котаванк и, наконец, такой религиозный центр, как Татевский монастырь. В Васпуракане, в окрестностях озера Ван, возникает ряд поселений, среди которых получает первостепенное значение заложенный на одноименном острове город Ахтамар. Ведутся строительные работы и в других вассальных царствах — Ванандe с центром в Карсе и в Ташир-Дзорагате, столицей которого стал впоследствии Лори.

В условиях феодальной раздробленности страны состояние архитектуры до конца X века предопределялось теми направлениями, которые были разработаны в отдельных феодальных княжествах и оформились в местные школы. Это имело место прежде всего в Сюнике, Васпуракане и Шираке, то есть в тех феодальных образованиях, которые в начальный период развивались почти независимо друг от друга. Ведущая роль ширакских Багратидов определилась только спустя столетие. Они объединили большую часть страны, а их столица Ани стала признанным общенациональным центром и важным очагом культуры. Государство Багратидов достигло своего могущества при Гагике I (990—1020 гг.). Княжеские поселения, в особенности те, которые были защищены крепостями, превращаются в поселки городского типа, а в отдельных случаях — в большие города.

Широкий размах приобретает строительство в таких городах, как Двин, Ани, Нахчаван, Карс, Карин, Арцн, Лори, и других пунктах, расположенных на торговых путях.

Крепости и оборонительные сооружения, контролирующие подступы к поселениям, приобретали в условиях феодальной раздробленности все большее значение. Особенно возросла их роль в период борьбы против арабского владычества. Наряду с усилением и восстановлением древних крепостей (Гарни, Багаберт, Ани) строятся и новые укрепления, расположенные уже на узловых пунктах вновь проложенных дорог, на подступах к новым городам и монастырским комплексам. Это — крепости Севан, Амберд, Бджни, Магасберд, Тигнис; при их возведении с исключительным мастерством использованы естественные преграды, и сравнительно простыми средствами достигалась надежная система защиты. Так, например, крепость на острове Севан была хорошо защищена не только со стороны озера, но имела свои опорные пункты и на суше и накрепко запирала узел дорог, которые вели с северо-востока в Араратскую долину и в Сюник.

Своим неприступным положением выделялась крепость Амберд, построенная на склоне Арагаца, на месте слияния рек Амберд и Архашян, на треугольном плато, окаймленном глубокими ущельями. Здесь до сих пор сохранились датированные X—XIII веками сооружения; из них представляет чрезвычайный интерес трехэтажное дворцовое здание, укрепленное мощными стенами и высокими башнями. В его стенах и сейчас можно видеть гнезда для бревен, составлявших междуэтажное перекрытие, а на краях сравнительно широких окон, обращенных к обширной Араратской долине, до сих пор сохранились углубления для железных прутьев защитной сети. Крепость Амберд имела церковь, построенную в XI веке, водопровод, большие водохранилища и потайной ход, который вел к речке,

протекавшей по дну ущелья. В XIII веке крепость была усилена добавлением новых стен и башен.

Укрепленные феодальные опорные пункты можно было видеть во всех уголках Армянского нагорья. Наиболее примечательной из этих сооружений была крепость Ахтамар, выстроенная на острове недалеко от южного берега Ванского озера, которую в X веке цари Арцруни избирают своей резиденцией.

На острове возводились многочисленные светские сооружения, в том числе дворец. До нас дошло замечательное описание этого дворца и росписей дворцового зала, составленное современником — Фомой Арцруни. «...Государь,— пишет он,— построил там дворцы и покои и улицы со всевозможными украшениями и поделками, такие чудесные, что я не в силах их описать. Обнес он (берег) со стороны моря мощными стенами, заложив фундамент невообразимой глубины, а на вершине стены, против моря, соорудил дворец, украшенный золотом и расцвеченный разнообразными красками, солнцу подобными лучезарными росписями — для утехи глаз и на радость сердечную себе и себе достойных. И двери устроил в виде арок, пропускающих воздух, несущих прохладу, а также окна лучезарные, которые при восходе и при закате солнца, блестя и сверкая на море, заливают светом сердце дворца и, многообразно меняя цвета и отражая различные сооружения, восхищают зрителей и превышают все, что поддается описанию». Далее Арцруни приводит описание росписи дворцового зала: «...украшенный золотом трон, на котором изображен восседающий государь в изящной пышности, имея вокруг себя светлоликих слуг веселья; перед ним и группы гусанов (народные певцы) и игры дев, достойных изумления; там же бои борцов-атлетов и группа людей с обнаженными мечами; а дальше — группы львов и других зверей, там и стаи птиц, украшенных разнообразными уборами» [15].

Дворец, как и возвышающееся невдалеке от него чудесное здание церкви, построил архитектор Мануэл, который руководил всеми строительными работами на острове. Здесь разбиваются сады, закладываются рощи и парки. Около массивных стен крепости сооружаются громадные склады, арсеналы и другие подсобные помещения.

Еще более значительным центром, чем Ахтамар, стала резиденция Багратидов Ани. Постепенно расширяясь и отстраиваясь, Ани превратился в столицу страны, став в XII—XIII столетиях крупным культурным центром. В 963—964 годах царем Ашотом было начато строительство первых крепостных стен, защищавших сравнительно небольшую территорию. В 989 году царь Смбат возвел новые стены, которые окружали несравненно бо́льшую площадь и делали защиту Ани более надежной. Территория города в основном ограничивалась пространством, зажатым между двумя глубокими ущельями и защищенным с северной стороны мощной крепостной стеной.

Однако исследования показывают, что город простирался на плато, лежащем за пределами крепостных стен. Над всей территорией Ани господствовала цитадель, где расположился большой дворцовый комплекс, защищенный крепостной стеной. И сам город Ани и его цитадель, как уже говорилось, не раз подвергались нападениям, разрушениям, сжигались и разорялись чужеземными захватчиками. Вот почему раскопки выявили явные следы нескольких наслоений. Двухэтажный дворец представлял сложный архитектурный ансамбль, разделенный коридором на две части, с многочисленными комнатами, залами, церквами, специальной дворцовой баней и разными подсобными помещениями.

К наиболее древним сооружениям дворцового комплекса относится небольшая сводчатая церковь с замечательными рельефами. У Ашотовых стен сохранилось одно из древнейших светских зданий, которое в XII веке было превращено в мечеть с пристроенным высоким минаретом.

Территория города простиралась к северу от Ашотовых укреплений, и на этом пространстве, охваченном двумя рядами крепостных стен, были расположены все его основные монументальные сооружения. Главный вход в город находился в центральной части стены, и отсюда к югу, к цитадели, шла главная улица, которую с двух сторон пересекали улицы и переулки. В этой части города у ущелья реки Ахурян стоял величественный кафедральный собор, напротив него, на северо-западе, возвышалась церковь св. Григория (Гагикашен) — самое большое и самое высокое здание Ани. Вдоль окаймляющих город ущелий размещались светские и культовые монументальные сооружения, образующие целостный архитектурный ансамбль. Это — многоапсидные церкви Абугамренц и Спасителя, большое светское здание, впоследствии превращенное в «мечеть Мануче», дворец Парона, церковь Тиграна Оненца, женский монастырь и другие здания.

Принципы ансамблевого решения оставались незыблемыми и впоследствии. Монументальные сооружения, возведенные в последующие века в Ани, а также и в различных монастырских комплексах, удачно вписываются в уже сформированные ансамбли, сливаясь с ними в единое гармоничное целое.

К наиболее значительным оборонительным сооружениям Ани принадлежат Смбатовы стены, которые защищали город с северной стороны и связывали два глубоких ущелья — Игадзор и Гайладзор. Мощные полукруглые башни давали возможность контролировать все подступы к стенам и примыкающим к ним рвам. Число башен доходило до восьмидесяти. Стены были двухрядные. Между ними было оставлено неширокое пространство, а входы расположены так, что оси их не совпадали, и если бы враг даже захватил первый ряд стен, он не имел бы никакой возможности ни маневрировать, ни использовать стенобойные орудия. Стены непрерывно усиливали, и в наиболее ответственных местах они имели несколько рядов кладки.

Ани имел свой водопровод, который доставлял воду из обильных родников, находившихся в 12 километрах от города. Глиняные трубы были хорошо защищены, причем устроенные на определенном расстоянии смотровые колодцы, а в отдельных местах лазейки, проложенные параллельно линии водопровода, давали возможность постоянно следить за его работой. Улицы были вымощены, а углы домов защищены массивными камнями.

В светской архитектуре Ани нашла свое яркое выражение классовая дифференциация средневекового города. Его архитектурный облик характеризовали не

только роскошные дворцы и замки богачей, но и жалкие жилища простонародья. Значительная его часть обитала в пещерах, вырытых на склонах глубоких ущелий, окаймляющих город.

Ани являлся центром целого укрепленного района. Дальние подступы к нему защищал ряд мощных крепостей. Пути, которые вели к городу с севера, контролировала крепость Тигнис *(илл. 112)*, с юга — Магасберд, с востока — Амберд, с запада — Карс.

Оживленная торговля повлекла за собой строительство караван-сараев; через горные реки перебрасываются прочные каменные мосты с широкими пролетами. Особенно большое впечатление производят анийские мосты, построенные на реке Ахурян. Пролет их центральной арки достигает тридцати метров. Это сложные инженерные сооружения, свидетельствующие о высоком уровне строительного искусства армянских мастеров в X—XI веках.

Светская архитектура находит своеобразное развитие в растущих и усиливающихся монастырских комплексах, где сооружаются мастерские, трапезные, библиотеки и другие постройки *(илл. 113, 114)*. Из дошедших до нас подобного рода зданий наиболее значительно книгохранилище в Санаине (1063 г.), в котором использована традиционная куполообразная кровля народного жилища. Следует отметить, что каменные конструкции здесь не механически повторяют деревянные формы покрытия, а с учетом конструктивных свойств нового строительного материала. Над внутренним пространством здания господствует объем устремленного ввысь купола, причем единственным источником освещения интерьера служит расположенное на вершине купола довольно широкое световое отверстие — «ердик». В стенах устроены многочисленные ниши, где в свое время хранились монастырские рукописи.

К типам светских сооружений, имеющих, подобно народному жилому дому, четыре столба и увенчанных деревянным куполом с ердиком, близки притворы (гавиты), примечательные для армянской архитектуры X—XI веков. По замыслу это усыпальницы феодалов, однако, как передают летописцы, в гавитах происходили собрания, посвященные мирским вопросам.

К сожалению, до нас мало дошло светских сооружений IX—XI столетий. К тому же то, что сохранилось, часто несет следы более поздних значительных перестроек. IX—X века были временем собирания, накапливания сил для бурного строительства в дальнейшем.

Арабское владычество на целых два столетия приостановило развитие культового зодчества. Многие строительные традиции и сложные конструктивные решения — результат веками накопленного большого опыта — стали забываться. В новых исторических условиях, при феодальной раздробленности страны не могло быть и речи о возведении обширных храмов — для этого не было материальных возможностей. Поэтому получает особое распространение строительство небольших церквей. В практике строительства этих зданий разрабатывается и оформляется характерное для эпохи направление, отдельные проявления которого уже заметны в ранних постройках.

Широкие окна зданий VII века заменяются вытянутыми вверх узкими проемами (определенную роль играл здесь оборонительный фактор). Характер декоративного убранства во многом определяется сравнительно малыми размерами сооружений — украшения мельчают, становятся плоскостными, широко используются мотивы плетенки. Треугольные традиционные ниши, имевшие в VII веке конструктивно-тектоническое назначение, часто превращаются теперь в декоративные элементы фасадов. Количество граней на барабанах куполов увеличивается, и постепенно их вытесняют купола с круглым барабаном.

Столь характерные для культового зодчества VII века массивные устои заменяются теперь устремленными ввысь пучковыми пилонами; окна, имеющие узкие и вытянутые пропорции, часто окружаются массивными прямоугольными обрамлениями, украшенными мелким орнаментом. Из орнаментов VII века почти ни один не повторяется — древние традиционные мотивы стилизуются и приспосабливаются к новому направлению в строительстве, к новым эстетическим требованиям архитектуры.

На смену порталам V—VII веков, имевшим сильные выступы, приходят входные проемы с гладко обработанными наличниками. Примечательно кратковременное возрождение в ряде зданий XI века античных декоративных украшений — акантов, бус и т. п.

Планы сооружений X—XI столетий в основном базируются на традиционных решениях, причем характерно возвращение к древним формам.

В постройках, возведенных до середины X века, заметны поиски и в области использования каменных конструкций. В Сюнике, например, отсутствие высококачественных туфов заставило разработать технику совмещения рваного и тесаного камня. Стены, как правило, клались из смешанного набора камней, а наиболее ответственные конструктивные узлы и, конечно, купол — из хорошо обработанных блоков. В памятниках, воздвигнутых на рубеже IX и X столетий, для покрытия уже применяются каменные плиты, а не традиционная черепица. На ранних памятниках это простые, плотно пригнанные друг к другу плоские плиты. В более поздний период их формы усложняются, добавляются отдельные бороздки и выступы, обеспечивающие сток воды.

К наиболее простым культовым сооружениям этого периода принадлежит возведенный на западном берегу Севана Айриванк, внутренняя четырехапсидная композиция которого нашла свое ясное отражение в его внешних формах. Внутреннее пространство образовано стыком полукруглых апсид, переход к возвышающемуся над многогранным барабаном куполу сделан с помощью простых, хорошо обработанных тромпов.

Другой пример крестообразной композиции являют две церкви, возведенные на острове Севан (874 г.). Однако западные крылья в обоих памятниках уже прямоугольны и имеют сводчатое перекрытие. Полукруглые рукава креста снаружи завершаются двускатной кровлей. Такая же композиция повторена в Ацарате, Ланджахбюре и Мармашене.

Для культовой архитектуры IX—XI веков особенно характерно добавление приделов, что непосредственно связано с желанием увеличить вместимость церкви. Добавление приделов в восточной части простых крестообразных сооружений приводит к разработке таких



112. Крепость Тигнис. IX—X вв.

композиций, как Гндеванк и Ваневан. Если в Гндеванке приделы разработаны отдельно, то в Ваневане они включены под двускатную кровлю, покрывающую восточные рукава креста, и составляют с нею нераздельное целое. Поиски архитекторов проявились и в композиции храма Заринджа в Шираке, где апсиды принимают многогранную форму. В церквах же, построенных в Санаине и в цитадели Ани, внутренняя крестообразная композиция заключена в стены, имеющие круговую и многогранную форму. Начиная с X века число приделов увеличивается. Они становятся двухэтажными и размещаются в углах четырехкрылых композиций. Стены многих памятников культового зодчества X—XIII столетий покрыты надписями, в них подробно перечисляются вклады, обязывающие церковь провести богослужение в память дарителя. Новые тенденции получают определенное выражение уже в таких ранних памятниках, как Шогаванк (877—886 гг.), возведенном на юго-западном берегу озера Севан. Храм построен из правильно обработанных камней, хотя здесь уже отсутствуют фаски горизонтальных рядов, столь характерные для построек VII века. Важно отметить, что во всех четырех углах здания имеются приделы с апсидами. Интересно разработаны и фасады. Они оформлены тремя нишами, крайние имеют полукруглые очертания, а центральная — треугольную. В последней имелись окна, освещавшие рукава креста.

Для последующих центральнокупольных сооружений характерно слияние приделов с общей архитектурной композицией. К древнейшим памятникам этого типа принадлежат Котаванк (конец IX в.), Ваневан и главная церковь монастыря Макеноцац (рубеж IX—X вв.).

Трехапсидные и четырехапсидные композиции в разных районах страны разрабатываются различно. Если в Сюнике они, как правило, включаются в прямоугольную конфигурацию, то в Шираке внешние объемные решения очень разнообразны. С этой точки зрения весьма примечательна сооруженная в 1020 году церковь св. Саркиса (архитектурный комплекс Хцконка). Внутренняя четырехапсидная композиция вместе с небольшими приделами, расположенными в четырех углах, охвачена внешней круговой стеной. Нельзя, однако, не заметить, что на решение объемных форм этого здания оказали сильное влияние многоапсидные



113. Монастырский комплекс Санаин. X—XIII вв. Общий вид

церкви, в том числе, весьма вероятно, еще не разрушенный в то время грандиозный Гагикашен.

Если в отмеченных до сих пор типах культового зодчества приделы обычно имели второстепенное значение и подчинялись основному объему сооружения или были скрыты в первом этаже (Хцконк), то в анийской церкви Аракелоц приделы разработаны как отдельные церковки с резко выдающимися куполами. Но подобные решения встречаются только в единичных случаях. «Массовые» культовые постройки имели внутри трех- или четырехапсидную композицию, заключенную снаружи в прямоугольную конфигурацию.

На основе этого типа, с помощью замены внутренних апсид прямоугольными рукавами креста и был разработан новый тип, который отличался как пространственными, так и конструктивными преимуществами. Не случайно, что очень скоро он получил широкое распространение сначала в Сюнике, а затем и в других областях страны. Древнейшим памятником этого типа является церковь Каркопа, построенная в 911 году.

В ряде сооружений X—XI веков возрождаются традиционные композиции типа Мастары и Рипсиме. Так, к композиции Мастары вплотную приближается церковь, сооруженная во второй четверти X века при Аббасе Багратиде в столице Карсе. Общую композицию храма Рипсиме повторяет памятник культового зодчества, сооруженный в начале X века в селе Алучалу, к югу от озера Севан. К нему близка и построенная в 915—922 годах зодчим Мануэлом церковь Св. Креста на острове Ахтамар *(илл. 115)*. Однако архитектурный тип Рипсиме подвергся здесь существенным переделкам — композиция разработана по принципам крестообразных храмов. Ее внешние фасады сильно расчленены, в углах рукавов креста возвышаются узенькие, башнеобразные добавления. Сооружение венчается куполом на многогранном барабане, внутри круглом, а снаружи имеющем шестнадцать граней. Храм богато украшен рельефами, которые тремя рядами опоясывают его фасады. Внутри церковь была расписана фресками; все южное крыло креста занимала ложа царя Гагика, передняя часть которой также была покрыта сюжетными рельефами.



114. Монастырский комплекс Хцконк. IX—XI вв. Общий вид

Стремление к возрождению традиций прошлого наиболее ярко проявилось в храме св. Григория (Гагикашен, 1001—1010 гг.), построенного при царе Гагике I по типу Звартноца (*илл. 116*). Архитектором храма был знаменитый Трдат, воздвигнувший до этого церковь в Аргине и перестроивший купол св. Софии в Константинополе. Ко времени строительства храма Гагикашен Звартноц давно уже был разрушен, но Трдат обстоятельно ознакомился с его развалинами. Между тем зодчий не скопировал Звартноц, Гагикашен не стал его повторением. Он лишен прямоугольной пристройки, сделанной впоследствии в Звартноце на его восточной стороне, хотя придел значительно меньших размеров был пристроен впоследствии и к Гагикашену.

В Гагикашене значительно увеличены размеры внутренней четырехапсидной композиции, а массивные, имеющие приземистые пропорции столбы Звартноца заменены устремленными ввысь базальтовыми колоннами. Стена восточной апсиды стала в Гагикашене аркадой, внешняя стена, вместо 32 граней Звартноца, имеет 36. Это дало возможность значительно уменьшить пролеты аркад и получить более вытянутые и изящные пропорции. Однако в основных конструктивных решениях Трдат следует опыту зодчих, создавших Звартноц. Восемь широкопролетных сводов, переброшенных от центров апсид к колоннам, одиноко стоящим за пилонами, здесь также создавали кольцевидную опору, на которой и покоится пята свода галереи, огибающей центральный тетраконх.

В реконструкции объемного решения храма, произведенной Т. Тораманяном, в которой он исходил из идентичности Звартноца и Гагикашена, имела решающее значение найденная во время раскопок статуя царя Гагика I, держащего на вытянутых руках модель ротондообразной трехэтажной постройки (на *илл. 117* статуя Гагика I изображена до реконструкции, без модели). Если наружная композиция этой реконструкции не вызывает принципиальных возражений, то нельзя полностью согласиться с ее внутренней структурой. Не случайно, что реконструкция Гагикашена, как и реконструкция Звартноца, вызвала в свое время большие споры, продолжающиеся до сих пор. Галерея, огибающая центральный тетраконх Гагика-



115. Мануэл. Церковь Святого Креста на о. Ахтамар 915—921 гг.



116. Трдат. Церковь св. Григория (Гагикашен) в Ани. 1000—1010 гг.

шена, по мнению Тораманяна, была двухэтажной. Это же решение он приписывает и Звартноцу. Между тем при раскопках ни в Звартноце, ни в Гагикашене не было найдено остатков ведущих наверх лестниц, как и следов этих, несомненно монументальных, каменных конструкций. Надо учитывать и то, что хоры вообще не были свойственны армянской архитектуре.

Не может не вызвать сомнений и мысль о наличии 36 больших окон во втором ярусе храма, из которых освещать храм могли только 12, поскольку остальные 24 открывались в тайники углов второго яруса. По Тораманяну, такую же композицию имел и Звартноц, послуживший, по его мнению, прототипом Гагикашена. Реконструкция Тораманяна вызывает возражения и в этом вопросе. Дело в том, что ни один из памятников X—XI веков, как бы он ни был близок по своим планам к традиционным композициям, не повторял объемных форм VII века. Здесь решительно проявлялось то новое стилистическое направление, которое оформилось в течение X столетия. С этой точки зрения ротондообразная композиция второго яруса Гагикашена должна была полностью соответствовать формам центральнокупольных зданий этой эпохи (Абугамренц, Хцконк, церковь Спасителя), что подтверждается и самой моделью Гагикашена. Этого нельзя сказать о Звартноце. Видимо, ближе к действительности суждение о том, что второй ярус Звартноца полностью отражал внутренний тетраконх, что было свойственно тетраконховым храмам, столь распространенным в том же VII веке (Мастара, Багаран, Артик и др.).

Гагикашен просуществовал недолго, в середине XI века он был уже в полуразрушенном состоянии. Об этом говорит и тот факт, что сельджуки обратили в мечеть не Гагикашен — самое крупное сооружение Ани, а кафедральный собор, имевший значительно меньшие размеры.

Между тем Звартноц простоял целых триста лет и уцелел даже в то время, когда сильное землетрясение 893 года разрушило до основания город Двин, находившийся от него всего в тридцати километрах. Возникает вопрос — не произошли ли повреждения Гагикашена от огромной нагрузки ротондообразной композиции второго яруса, при которой все восемь сводов двойной кривизны с пролетами в 10 метров несли на



117. Статуя царя Гагика Багратуни. Ани. 1000—1010 гг.

себе огибающую внутренний тетраконх ротондообразную стену, что не могло не вызвать большого напряжения и в колоннах и в самих сводах. С другой стороны, не объясняется ли удивительное долголетие Звартноца тем, что второй ярус здесь, по-видимому, был не ротондообразным, а крестообразным, и что он возвышался, опираясь на надежные колоннады экседр.

Архитектура Гагикашена оказала влияние на разработку стройных, многогранных по внешним формам композиций и, несомненно, вдохновила зодчих церквей Ани (Спасителя и изящная, конструктивно замечательно решенная «Пастушья» церковь), а также церквей Хцконка.

Тенденция заключать внутреннюю композицию в единый внешний объем наиболее ярко проявилась в церкви Абугамренц и церкви Спасителя (1036 г.) в Ани. Абугамренц представляет собой небольшое шестиапсидное сооружение, внутренняя композиция которого вкомпонована в объем, имеющий снаружи 12 граней. Здесь еще очень сильны традиции VII века — они ощутимы в членении стен глубокими треугольными нишами. Однако в изящных пропорциях интерьера уже отчетливо проявляются черты нового времени *(илл. 118)*.

Церковь Спасителя имеет восемь сравнительно неглубоких ниш и снаружи заключена в объем, составленный из 19 граней *(илл. 119)*. Первый ярус, который полностью охватывает апсиды, снаружи оформлен глухим рядом аркад. Второй ярус занимает возвышающийся над многогранным барабаном купол, сооруженный в XIV веке. В Ани и его окрестностях многогранные постройки получают значительное распространение, их можно встретить и в последующие века.

В культовой архитектуре рассматриваемого периода находят свое отражение и традиции таких памятников V—VII веков, как Текорский храм и храмы Гаяне, Мрен, композиции которых создавались на основе синтеза продольных и центральнокупольных систем.

Наиболее древним из сооружений этого типа является собор знаменитого Татевского монастыря, центра Сюникской епархии, построенный в 895—906 годах. В этом монастырском храме примечательно расположение западных приделов, занимающих угловые части между западной стеной и подкупольными пилонами. При этом подкупольные арки опираются не на отдельно стоящие пилоны, а на западные стены приделов. Композиция с отдельно стоящими пилонами появляется ровно через столетие в Анийском кафедральном соборе, сооруженном в 989—1001 годах зодчим Трдатом. В нем ярко проявляются своеобразные черты нового направления архитектурного стиля. Особенно выразителен интерьер этого высокохудожественного произведения архитектуры. Четыре мощных пилона, вздымаясь вверх, несут на себе как бы парящий в воздухе купол. Фасады храма разработаны стройной глухой аркатурой, которая опоясывает все стены и прекрасно гармонирует с оформляющими южный, северный и восточный фасады высокими треугольными нишами *(илл. 120—122)*.

Здесь очевиден совершенно новый подход Трдата к оформлению фасадов, истоки которого восходят еще к VII веку. Но если глухая аркатура храмов VII века еще сохраняла в известной степени иллюзию конст-



118. Церковь Абугамренц в Ани. Вторая половина X в.



119. Церковь Спасителя в Ани. 1036 г.



120. Трдат. Кафедральный собор в Ани. 989—1001 гг.

руктивной выразительности, то в Анийском кафедральном соборе она кажется чисто декоративной вуалью, наброшенной на отвесные и плоские стены. Такой принцип обработки фасадов вскоре будет использован в ряде первоклассных памятников той же эпохи (церкви Аракелоц, Мармашен, Спасителя).

На основе синтеза продольных и центральнокупольных типов дальнейшее развитие получила и композиция купольного зала. Если сооружения раннего периода сохраняют в основном сравнительно вытянутые пропорции, то впоследствии их общая композиция вплотную подходит к центральнокупольным сооружениям (церкви Мармашен, Кечарис, Бджни). Купол становится постепенно центром всего здания, и не случайно, что в Бджни восточные пилоны уже сливаются со стенами апсиды. Тип купольного зала широко используется как в строительстве сравнительно небольших, так и крупных храмов. Благодаря купольному залу, исключающему мелкие, расчленяющие интерьер элементы, даже небольшие часовни создавали впечатление целостности, масштабности.

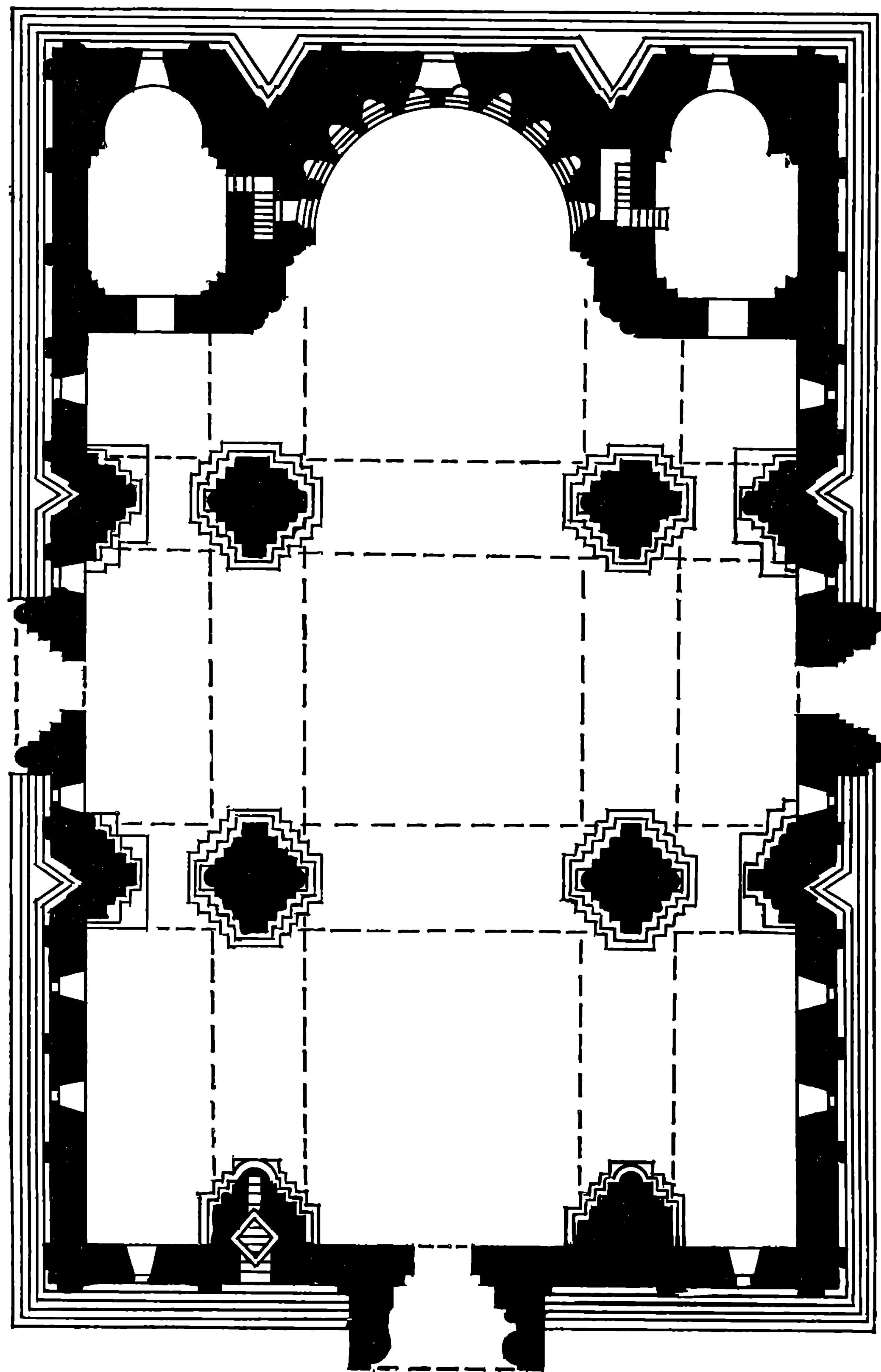
Наряду с купольными храмами воздвигались и сводчатые сооружения. К наиболее ранним памятникам этого типа относятся сводчатые церкви архитектурных комплексов Воротнаванка и Аратеса в Сюнике, датированные рубежом IX—X веков. Свойственная им композиция облечена в более монументальные формы в церкви, построенной на склоне Арагаца, в Бюракане (первая четверть X в.).

Интересный пример сводчатой композиции являет сооруженная недалеко от Татева в 1058 году небольшая церковь Бхено Нораванк, в которой боковые стены фактически превращены в широкие открытые арки. Ее богатые архитектурные формы украшены многочисленными сюжетными рельефами [16]. После Ахтамарского храма это единственное сооружение, где скульптурное убранство занимает такое значительное место.

В армянской архитектуре IX—XI веков особо выделяются мемориальные сооружения, отличающиеся чрезвычайным разнообразием. Наряду с традиционными стелами и мемориальными столбами (в Татеве

и Воротнаванке) постепенно появляются новые формы, свойственные лишь армянской архитектуре,— хачкары (вертикально поставленные плиты с резными изображениями большого креста и диска в сложной орнаментальной композиции). Значительное распространение находят также двухэтажные церкви-усыпальницы и великолепные родовые усыпальницы-притворы. Истоки архитектурных форм усыпальниц-церквей восходят к древнейшим сооружениям IV—V веков, в которых собственно усыпальница составляет первый этаж, а молельня — второй.

Наиболее примечательна датированная XI столетием, стоящая вне стен города Ани «Пастушья» церковь. Первый ярус ее, имеющий в плане форму звезды, является усыпальницей. На втором и третьем ярусах расположена молельня-часовня. Большой интерес представляет здесь конструкция перекрытия первого яруса: замковый камень на пересечении шести скрещивающихся арок служит опорой и для пят направленных к центру шести нижних полуарок. Следует отметить, что именно в этот период были разработаны величественные конструкции форм перекрещивающихся арок, столь распространенные в XII—XIII веках.



121. Кафедральный собор в Ани. 989—1001 гг. План

К мемориальной архитектуре отчасти относятся и притворы, древнейшие из них восходят к X веку (Севан, монастырь Макеноцац, Гндеванк). В первые десятилетия XI столетия сооружаются каменные монументальные притворы, в которых находит свое выражение композиция народного жилого дома с четырьмя столбами и световым проемом наверху. Одним из первых памятников этого рода является возведенный в 1038 году притвор монастыря Оромос, находящегося недалеко от Ани. Перекрытие опирается здесь на четыре центральные колонны и двенадцать пилястров. Центральное отделение завершается восьмигранной шатровой кровлей, составленной из цельных каменных плит. В верхней части кровли имеется довольно широкий ердик. Интересно, что среди украшающих притвор крестов и орнаментов присутствуют формы, свойственные античной архитектуре,— аканты, меандры и другие мотивы, которые встречаются и в ряде монументальных построек рассматриваемого периода (Гагикашен, Аракелоц, Бхено Нораванк). Композиция притворов с четырьмя колоннами и шатровым перекрытием центральной части стала основой для разработки архитектурных форм подобных сооружений при монастырских комплексах, столь распространенных в последующие века.

В IX—XI веках развитие армянской архитектуры шло под знаком широких творческих исканий, прерванных в середине XI века сельджукским нашествием. Но несмотря на упадок экономики в годы господства сельджуков, в крупных центрах, особенно в Ани, ведутся некоторые строительные работы, перестраиваются крепостные стены, возводятся мечети.

Мир, установившийся после окончательного освобождения Армении от сельджукского ига в первом десятилетии XIII века, способствовал ее процветанию. Развиваются города, ремесла, торговля, восстанавливается сельское хозяйство. Изделия армянских мастеров находят сбыт и за пределами страны.

Центром Армении в рассматриваемую эпоху попрежнему является Ани, значительную роль играют Двин, Карс, Лори и другие города. Армения принимает широкое участие в международной торговле, устанавливает связи с южными портами Черного моря, Ираном, Сирией и Русью.

Оживляется светская жизнь городского населения, оказывающая определенное воздействие и на духовенство. Светское мышление проникает в литературу и искусство. Широко распространяются любовные и пиршественные песни. Выйдя за монастырские стены, наука становится достоянием более широкого круга людей. Больших успехов достигает медицина. Светская тема получает развитие и в архитектуре XII—XIV веков, в которой заметно влияние народного зодчества. Формы многих величественных сооружений явно отражают мотивы, разработанные в рамках народной архитектуры.

Тесные связи с соседними народами, с мусульманским миром, размах торговли, особенности быта элиты общества создают предпосылки для проникновения в армянское искусство отдельных элементов мусульманского искусства. В мусульманских странах, в свою очередь, развертывается деятельность армянских мастеров. Общеизвестен огромный вклад армянских зодчих в сельджукскую архитектуру.

В тот же период армянская культура бурно развивается и за пределами коренной Армении. Переживает эпоху расцвета Киликийское армянское государство, созданнсе на северо-восточном побережье Средиземного моря. Здесь строятся города, порты и замки. Это государство устанавливает тесные торговые связи со странами Востока и Запада. Основываются армянские колонии в Крыму, Польше, на Украине, где пишутся и иллюстрируются армянские рукописи, строятся армянские церкви.

Во второй четверти XIII века страна попадает под власть татаро-монголов. Монгольская налоговая система высасывает из Армении все жизненные соки и приводит хозяйство в упадок. Население многих районов оставляет насиженные места, уходит в другие края, многие села и даже города постепенно становятся безлюдными.

В начальном периоде монгольских нашествий сравнительно лучшее положение было в Сюнике. Сюникские князья сумели получить от монголов определенные привилегии, и это обстоятельство содействовало развитию строительства. С другой стороны, церковь была освобождена от налогов, и многие князья, желая спасти свои поместья, «дарили» их церкви, что во второй половине XIII века немало способствовало развертыванию строительных работ в монастырских комплексах.

Освобождение Армении от сельджуков и создание благоприятных экономических условий открыли новую страницу в истории архитектуры. Достаточно сказать, что уже в первые годы XIII века строятся грандиозные храмы (как, например, храм Арича, 1201 г.); их строительная техника не уступала уровню, достигнутому в этой области в X—XI столетиях.

Строительные работы развертываются в XIII—XIV веках в Ани, который быстрыми темпами восстанавливает свое былое значение экономического и культурного центра страны. Археологические раскопки показали, как велик был ущерб, причиненный городу сельджукскими нашествиями. Выяснилось, что фундаменты стен подавляющей части раскопанных зданий были возведены на остатках разрушенных древнейших построек. Под главной же улицей на значительной глубине была открыта другая улица, с настилом и водопроводной сетью. В XIII веке реконструируются крепостные стены Ани, строятся дворцовые здания, гостиницы, лавки, маслодавильни. На видных местах города возводятся величественные, великолепно оформленные храмы. Ани постепенно вновь становится центром армянской культуры.

В эпоху правления князей Захаридов реставрируются здания, находящиеся в цитадели, к ним добавляются новые помещения. Выявленные раскопками руины свидетельствуют о роскоши дворцовых помещений Ани. Особой пышностью отличался северо-восточный зал. Он имел опиравшуюся на деревянные столбы, покрытую орнаментами аркатуру с позолоченными гипсовыми рельефами. Недалеко от него был расположен крестовый зал, имевший, по всей вероятности, купольное перекрытие. В южной части дворцового комплекса находились подсобные помещения и большой бассейн в подвальном этаже, под одним из залов. Кроме дворцовой церкви, в цитадели было еще шесть небольших церквей, самые ранние из которых относятся к X веку. Возводится ряд дворцовых зданий и в самом городе, из которых в полуразрушенном состоянии дошел до нас так называемый Дворец Парона *(илл. 123)*. Это обширное трехэтажное сооружение. Два его верхних этажа заняты комнатами и залами. Угловая часть здания облицована сотнями фигурных камней, имеющих разные оттенки и покрытых резьбой. Еще богаче был оформлен портал другого дворца, выявленного раскопками недалеко от Гагикашена. Обрамление портала здесь также составлено из камней, образующих разнообразные орнаментальные сочетания.



122. Кафедральный собор в Ани. 989—1001 гг. Интерьер

Особое место среди светских зданий занимают гостиницы. Вдоль продольных стен обширного зала были расположены небольшие, размером $2{,}5 \times 5$ метров многочисленные комнаты. Остатки ведущей наверх лестницы одной из гостиниц дают основание считать, что это сооружение было двухэтажным. Роскошное оформление порталов гостиниц ни в чем не уступало порталам дворцовых зданий. На протяжении XIII—XIV веков строились здания самого различного назна-



123. Дворец Парона в Ани. XII—XIII вв.

чения. Об этом свидетельствуют фрагменты здания городской бани, а также обнаруженные раскопками Н. Я. Марра производственные постройки, маслодавильни, мельницы и т. п.

Открытые во время раскопок в Ани небольшие жилые дома свидетельствуют о чрезвычайно плотной застройке средневекового города. Главная улица имела всего 4—5 метров ширины и с двух сторон была застроена жилыми домами с выходившими на улицу глухими стенами, и только сравнительно пышная облицовка порталов оживляла эту однообразную картину. Жилища освещались почти всегда сверху и состояли обычно из 3—6 комнат и подсобных помещений. В глубине квартала находились небольшие дворы, вокруг которых и располагались жилища. Даже церкви были со всех сторон окружены жилыми домами, если не считать небольшую площадь перед главным входом. В богатых домах стены были покрыты парчой и коврами, а в скромных жилищах — штукатуркой. Почти всюду наличники каминов украшались орнаментом. Бедный люд жил по-прежнему в пещерах, вырытых по краям ущелий. Кроме жилищ, в пещерах размещались лавки, голубятни, усыпальницы и даже церкви. Не меньший интерес представляет так называемый подземный Ани — целый ряд искусственных пещер, тянущихся на сотни метров под цитаделью и городом. По всей вероятности, они имели оборонное значение, и в случае опасности там укрывалось население, жившее за крепостными стенами.

Светские постройки обнаружены раскопками и в других городах, в том числе в Двине, где интерьеры домов отличаются большой роскошью. Высоким мастерством исполнения отмечены помещенные в нишах стен литые гипсовые орнаменты.

Весьма примечательные памятники светской архитектуры встречаются в растущих и формирующихся в XII—XIV веках монастырских комплексах, в ансамбли которых, кроме церквей, входили книгохранилища, трапезные, подсобные строения *(илл. 129, 131)*. Использование в зданиях книгохранилищ Ахпата и Гошаванка перекрещивающихся арок с широкими пролетами давало возможность создавать цельные, довольно обширные внутренние пространства. Но еще более грандиозны монастырские трапезные,



124. Интерьер трапезной в Агарцине. 1248 г.

где использовались перекрещивающиеся аркады. Таковы трапезные Ахпата (XIII в.) и Агарцина (1248 г.), состоящие из двух последовательно расположенных зал, покрытых перекрещивающимися арками *(илл. 124)*. Трапезные освещались сверху — на центральных квадратах, полученных пересечением арок, возвышаются имеющие значительные размеры и довольно богато разработанные световые ердики. Истоки композиции трапезных восходят к глубокой древности — к центральным дворцовым залам Двина, которые также были перекрыты последовательно расположенными азарашенами. В сравнительно меньших монастырских комплексах трапезные имеют более простую композицию — обычно это однонефные залы, полукруглый свод которых опирается на подпружные арки, выступающие из поставленных вдоль стен пилястров (монастыри Тегеняц, Кобайр).

Процветание торговли стимулировало повсеместное строительство караван-сараев и мостов. Несмотря на весьма утилитарные цели, ради которых они возводились, талантливые архитекторы часто превращали их в подлинные памятники искусства. Известны три основных типа караван-сараев — однонефные, трехнефные и однозальные. Однонефные постройки представляли собой сводчатые узкие продольные приземистые залы. Караван-сарай, расположенный недалеко от села Лернанцк, имеет сильно вытянутые пропорции, его приземистый свод поддерживают шесть подпружных арок. Строение почти целиком врыто в землю и освещается ердиками. Из трехнефных сооружений до нас дошел почти в нетронутом виде Селимский караван-сарай (Сюник, 1322 г.), состоящий из одного большого трехнефного зала с широким и высоким центральным нефом и передней в его торцовой части. Интерьер освещался при помощи трех ердиков. Как и другие постройки этого круга, Селимский караван-сарай, имеющий весьма приземистые пропорции, наполовину врыт в землю. В противоположность сдержанной разработке интерьера чрезвычайно пышно отделан входной портал с фигурами льва и быка по обеим сторонам центральной ниши.

На оживленных торговых путях сооружались несравненно более крупные караван-сараи, которые в отдельных случаях служили и местом ярмарок. В этом



125. Мост в Санаине. Конец XII в.

отношении весьма характерен караван-сарай Зора, в котором, по существу, объединены три трехнефных зала. Еще более замечательна композиция караван-сарая в Талине. Два зала расположены здесь по обеим сторонам обширного квадратного двора, по внутреннему периметру которого сооружены небольшие сводчатые отделения.

Караван-сараи, как правило, сооружались вдали от населенных пунктов, часто у перевалов, и не случайно, что они обычно имели усиленные башнями массивные стены.

Для беспрепятственного движения караванов имело не меньшее значение наличие прочных мостов, особенно в такой изрезанной горными реками стране, как Армения. Вот почему на всей ее территории можно встретить остатки средневековых мостов, как небольших, переброшенных через узкие горные речки, так и грандиозных, пролеты которых превышали 30 метров. Особо следует отметить анийские мосты, и прежде всего мост у села Джрапи, пролет которого достигает 34 метров. Почти в неповрежденном виде до нас дошел Санаинский мост, сооруженный в конце XII века. Центральная арка моста, пролет которой равен 18 метрам, смело перекинута через бурную горную речку. Благодаря своей замечательной конструкции мост на протяжении многих столетий выдерживал сильные паводки и разливы реки *(илл. 125)*.

Гражданская архитектура наиболее ярко воплотила художественные представления эпохи, и именно в этой области армянские архитекторы получили возможность воплощать свои высокие замыслы и творческие искания. Широкое развитие получает и церковное зодчество. Оно испытывает на себе влияние светской архитектуры, и в частности форм (в основном внешнего убранства), выработанных в Ани. Культовое строительство ограничивается двумя типами — купольными залами и крестовокупольными церквами. Правда, в отдельных случаях возводятся и центральнокупольные здания, хотя они имеют теперь сравнительно небольшие размеры. Примером может служить трехапсидная церковь Макараванка и построенная в Ани Тиграном Оненцем изящная церковь Девичьего монастыря (XIII в.) — чудесная шестиапсидная постройка, выделяющаяся даже среди роскошных анийских памятников культового зодчества. Если в Макараванке трехапсидная композиция заключена во внешний восьмигранный объем, то в часовне Девичьего монастыря внешняя конфигурация объемов точно повторяет внутреннюю шестиапсидную композицию, и все строение кажется богато оформленным пучком башен, над которыми возвышается многогранный купол, увенчанный зонтичной кровлей *(илл. 126)*.

К наиболее ранним памятникам крестовокупольного типа принадлежит главный храм в Ариче (1201 г.,



126. Церковь Девичьего монастыря в Ани. XIII в.



127. Церковь Тиграна Оненца в Ани. 1215 г.

илл. 130). В отличие от подобных сооружений с двухъярусными приделами, во втором ярусе западных приделов Аричаванка размещены открытые ложи. Интерьер церкви весьма строг, лишь алтарное возвышение украшено изящной резьбой, состоящей из ромбов. Внутри купол сложен из чередующихся колец коричневых и желтоватых камней, а на вершине полусферы также из кирпичей выложен большой крест, выделяющийся на светло-желтом фоне кладки. В центральной части креста — розетка, вырезанная в сером камне. На восточном фасаде помещены ктиторские рельефы братьев Закарэ и Иванэ Захаридов.

Такую же композицию имеет и другое величественное сооружение эпохи — церковь в Гандзасаре (1216—1238 гг.), построенная владетелем Хачена князем Асан Джалаляном. В четырех углах здания размещены четыре двухъярусных придела. Церковь сравнительно богато оформлена. Ее наружные стены с треугольными нишами украшены глухими аркадами, на гранях барабана помещены рельефы, среди которых большой интерес представляют ктиторские изображения.

Высокими художественными достоинствами выделяется и церковь Тиграна Оненца в Ани (1215 г.), оформленная снаружи пышным узором аркатуры и богатым орнаментальным поясом, который тянется по верхнему краю аркад и опоясывает все здание (*илл. 127*). В более поздний период к западной части церкви была пристроена также богато декорированная открытая галерея. Интерьер церкви был украшен фресками, изображавшими библейские сцены и сцены из жизни Григория Просветителя.

Культовые сооружения XII—XIV столетий не ограничиваются рамками упомянутых выше типов. Редко,



128. Колокольня в Ахпате. 1245 г.

но встречаются памятники, напоминающие традиционные однонефные сооружения базиликального типа, среди которых отметим церкви Нор-Гетика и Мшкаванка. Церковь монастыря Нор-Гетик (1237 г.) — небольшое здание с прямоугольным планом, выделяющееся богатым убранством. Аркатура покрывает здесь не только наружные плоскости, но и продольные стены интерьера.

Развитие церковной архитектуры XII—XIV веков протекало на основе традиций, выработанных в предшествовавшие эпохи. Новшества заключались лишь в использовании новых декоративных мотивов, отличающихся большой пышностью и роскошью. Но в менее богатых монастырях декоративное убранство зданий было сдержаннее.

Начиная с XIII века в монастырских архитектурных ансамблях появляются колокольни. Примечательны стройные колокольни Ахпата и Санаина. Колокольня в Ахпате (1245 г.) привлекает оригинальной композицией и замечательно разработанными каменными конструкциями. Расположенная на возвышенной части местности, колокольня господствует над всем монастырским ансамблем, а поднимающийся над семью небольшими столбами купол виден с очень далекого расстояния *(илл. 128)*.

Первостепенное значение получают в XII—XIV веках традиционные для Армении мемориальные памятники — хачкары. Они сооружались на скалах, на краю ущелий, на подступах к городам или в монастырских комплексах. И в зависимости от местоположения каждый приобретает своеобразное звучание. Таковы изящные хачкары на краю селений или грандиозные родовые усыпальницы и усыпальницы-церкви, составляющие неотъемлемую часть монастырских комплексов.



129. Монастырский комплекс Арич. VII—XIII вв. Общий вид

Хачкары были наиболее распространенными формами мемориальных памятников и в рассматриваемую эпоху. В отличие от простых по декоративному решению хачкаров X—XI столетий с изображением креста и отдельных растительных элементов — хачкары XII—XIV веков сплошь покрыты стилизованным орнаментальным рельефом, обрамляющим вырезанный крест. Пьедесталы обычно разрабатываются глухими аркадами и иногда имитируют усыпальницы. В более значительных сооружениях хачкары воздвигаются уже на пирамидальных кровлях усыпальниц. Водруженные на пьедестал хачкары составляют иногда целую стену, которая имеет соответствующее архитектурное завершение. Нередко хачкары прикрываются двускатной кровлей, к ним примыкают небольшие часовни.

Высокой художественностью выделяются хачкары Нораванка, Санаина, Ахпата и многих других мест. Следует отметить, что в каждом хачкаре виден творческий, самобытный подход создавшего его мастера. Особенно примечательны хачкары на трех, расположенных друг подле друга усыпальницах в Ахпате. Возвышаясь над этими приземистыми сооружениями, они образуют как бы второй ярус композиции.

От XII—XIV столетий до нас дошел ряд замечательных усыпальниц-церквей, в том числе отличающаяся высокими художественными достоинствами усыпальница князя Буртела в Нораванке, построенная в 1339 году. Первый этаж занимает прямоугольная в плане усыпальница, почти до половины врытая в землю. Второй, крестообразный в плане этаж, фактически является небольшой церковью с восточной апсидой и приделами. Рукава креста венчаются традиционными двускатными щипцами, над которыми возвышается открытая ротонда, свойственная всем сооружениям подобного типа. Почти такую же композицию мы видим и в усыпальницах Егварда и Капутане с роскошным декоративным оформлением.

В сложении монастырских ансамблей очень большую роль играли также фамильные усыпальницы — гавиты-притворы, которые строились обычно в западной части церкви. Хотя притворы и сооружались в качестве родовых княжеских усыпальниц, они были и местом собраний мирян, что обусловило светский характер их архитектуры.

Притвор в Санаине, построенный в 1181 году, представляет собой центральнокупольное сооружение с четырьмя массивными колоннами. Стройные арки подкупольного пространства служат основанием для купола с ердиком. Архитектурный облик Санаинского притвора, гармония его форм оставляют незабываемое впечатление (*илл. 132*).

Четырехстолпные притворы получают широкое распространение. Их можно встретить в ряде монастырских комплексов: Кечарис, Агарцин, Сагмосаванк, Ованаванк и другие. В то же время ни один из них не повторяется. И колонны, и пояса переходов, и главное — центральный шатровый купол с ердиком решены своеобразно. Так, например, в Сагмосаванке пространство от подкупольного квадрата к основанию купола, имеющего 12 граней, образовано



130. Храм в Ариче. 1201 г. Восточный фасад



131. Монастырский комплекс Агарцин. X—XIII вв.

посредством остроумного размещения камней треугольной конфигурации. В Гегарде центральный квадрат целиком перекрыт сталактитовым куполом, а в Ованаванке на этом же пространстве возвышается открытая ротонда. Используются перекрытия перекрещивающимися арками (Хоракерт, Аратес, Мшкаванк). В композициях подобного типа подымающиеся с противоположных стен арки пересекаются на значительной высоте, и полученный при этом центральный квадрат служит основанием для шатрового купола с ердиком, освещающим интерьер храма (притвор Амазаспа в Ахпате, *илл. 134*). Большой смелостью конструктивного решения выделяется большой притвор в Ахпате, где перекрещивающиеся арки использованы дважды — они покрывают здесь и основное пространство и центральный квадрат.

Притворы привлекают внимание богатой обработкой внутреннего пространства, между тем как внешние фасады оформлены чрезвычайно сдержанно, и только порталы имеют пышный декор. Из конструктивных форм особый интерес представляют сталактитовые перекрытия. Коренным образом отходя от решений, выработанных в кирпичной архитектуре, армянские мастера возводят, на первый взгляд, сложный по своей структуре сталактитовый свод с помощью всего лишь восьми типов камней.

Одним из замечательных архитектурных комплексов XII—XIII веков является монастырь Гегард, большинство сооружений которого вырублено в толще скал. Здесь еще в 1215 году на дне глубокого ущелья, впритык к отвесной скале была построена небольшая изящная церковь, к которой несколько позже (до 1225 г.) был пристроен обширный четырехколонный притвор с изумительным сталактитовым куполом *(илл. 135)*. Особый интерес вызывают скальные постройки, куда попадали из этого притвора. Наиболее ранняя из них — западная церковь, возведенная в первой половине XIII века. Здесь две пары высоких перекрещивающихся арок несут стройный купол, в верхней части которого размещен единственный источник света — круглый ердик. Несколько восточнее находятся родовая усыпальница Прошянов и небольшая, также целиком вырубленная в скале часовенка. Еще одно сооружение, составляющее как бы второй ярус комплекса, возведено уже в 1288 году. Оно также целиком вырублено в скале, однако решено совершенно по-иному: четыре мощные колонны несут подкупольные арки, на которые опирается приземистый купол со световым отверстием наверху.

Техника вырубания в скалах различных строений имеет в Армении глубокие корни и применялась в течение всего средневековья.



132. Притвор в Санаине. 1181 г. Интерьер

Архитектура XII—XIV столетий представляет одну из блестящих страниц в истории культуры армянского народа. Зодчие достигли в эту эпоху успехов в разработке каменных конструкций, создали величественные формы перекрещивающихся арок. Большую роль начинает играть декоративное убранство. Фасады памятников покрываются высокохудожественными орнаментами.

В рассматриваемую эпоху скульптура, как и в предшествующее время, остается целиком связанной с архитектурой. Растительные и геометрические орнаменты украшают фасады (порталы, обрамление окон, фризы, карнизы и проч.), а иногда и интерьеры.

Наиболее значительна по своему скульптурному убранству церковь Святого Креста на острове Ахтамар. Сюжетное многообразие, продуманная композиция, высокохудожественное исполнение рельефов делают этот памятник уникальным в армянской средневековой пластике. В скульптурное убранство храма входят четыре фриза (два на фасадах, по одному под кровлей и куполом), а также сюжетная и декоративная скульптура, размещенная между двумя фризами на фасадах. В нижнем орнаментальном фризе (он без достаточных оснований называется гранатовым) повторяется один и тот же мотив — две длинные изогнутые полупальметки, между которыми подвешена гроздь ягод. Сверху и снизу фриз обрамлен тонкими стеблями волнообразной лозы. Непосредственно над этим фризом размещены самые важные по содержанию и самые крупные по размерам рельефы; изображенные в них отдельные сцены объединены каким-либо конкретным сюжетным мотивом. В этом отношении особенно примечательны рельефы на западном и восточном фасадах.

На западном фасаде слева — фигура царя Гагика I Арцруни с моделью храма в руках, которую он преподносит Христу *(илл. 137)*. Снизу эту сцену замыкает круглый медальон, в котором изображены два анге-



133. Родник в Ахпате. 1258 г.

ла с крестом. Слева и справа она фланкируется двумя фигурами серафимов. Вместе с рельефными изображениями западный фасад выглядит более монументальным, чем восточный.

По сравнению с западным, восточный фасад более насыщен изображениями, но и он благодаря ритмичности построения рельефов не кажется перегруженным. К окну восточной стены, как к центру, стягиваются все сюжетные линии рельефов. Над окном в круглом медальоне — Адам, дающий, согласно надписи, имена животным (на стене их изображено двенадцать). По сторонам окна — фигуры святых Месропа Маштоца и Саака Партева. По другую сторону южной ниши изображен, судя по надписи, Григорий Просветитель. Северный фасад в основном занят сценами на тему борьбы между добром и злом. Причем эта извечная тема трактуется в рельефах как победа доброго над врагами всякого рода — и в этом чувствуется отголосок маздаистических представлений о торжестве «света и разума», истребляющих «людей зла». В подобном духе трактуются в рельефах главным образом библейские события — Самсон, побивающий филистимлянина, Самсон, раздирающий пасть льву, юный Давид в борьбе со львами и тому подобное.

Что было изображено в центре южного фасада, прикрытого поздней пристройкой колокольни, неизвестно. Среди дошедших до нас и в большинстве своем хорошо сохранившихся композиций выделяются рельефы, изображающие князей братьев Арцруни, замученных в 786 году арабскими завоевателями. К востоку и к западу от этих рельефов расположены сцены из Ветхого и Нового завета (единоборство Давида с Голиафом в присутствии Самуила и Саула — *илл. 138*; Богоматерь на троне между двумя ангелами; Христос на троне и т. д.). На других частях здания размещены изображения апостолов, а также плоскостно решенные профильные рельефы животных, птиц, фантастических существ (сирины, грифоны и т. п.) — *илл. 139*, *140*. Над описанными рельефами тянется разреженная полоса отдельных изображений, в основном голов животных, изваянных в круглой скульптуре. Плохо сохранившиеся, они чужды стилю рельефов храма. Весьма вероятно, что эти скульптуры раньше принадлежали языческому храму селения Котом, который разрушил Гагик I во время одного из походов.

Над скульптурами тянется огибающий храм «виноградный» фриз, посвященный, по-видимому, празднику урожая *(илл. 136)*. Центральная группа фриза на



134. Притвор Амазаспа в Ахпате. Центральный купол. 1257 г.

восточной стене изображает царя Гагика I, сидящего по-восточному с поджатыми ногами в кольце виноградной лозы. Между гроздьями и листьями изображены люди, работающие на винограднике, а также зайцы, медведи, коровы с телятами, медведицы с медвежатами, лисицы и даже мыши. Фигуры людей и животных исполнены с гораздо большим реализмом и мастерством, чем виноградные кусты. Пропорции фигур отличаются правильностью. Тонко переданная мимика придает лицам выразительность. Люди чаще всего показаны обнаженными. Фризу, выполненному в довольно высоком рельефе, свойственна мягкость пластических форм, игра света и тени, что усиливает декоративную выразительность скульптурного убранства храма. Нельзя не отметить удивительной правдивости в передаче форм бегущих или скачущих животных (лошадь, лев, заяц, собака), свидетельствующей о наблюдательности ваятеля. Правдивостью отличается и лепка животных из «виноградного» фриза, хотя в их исполнении есть некоторая стилизация.

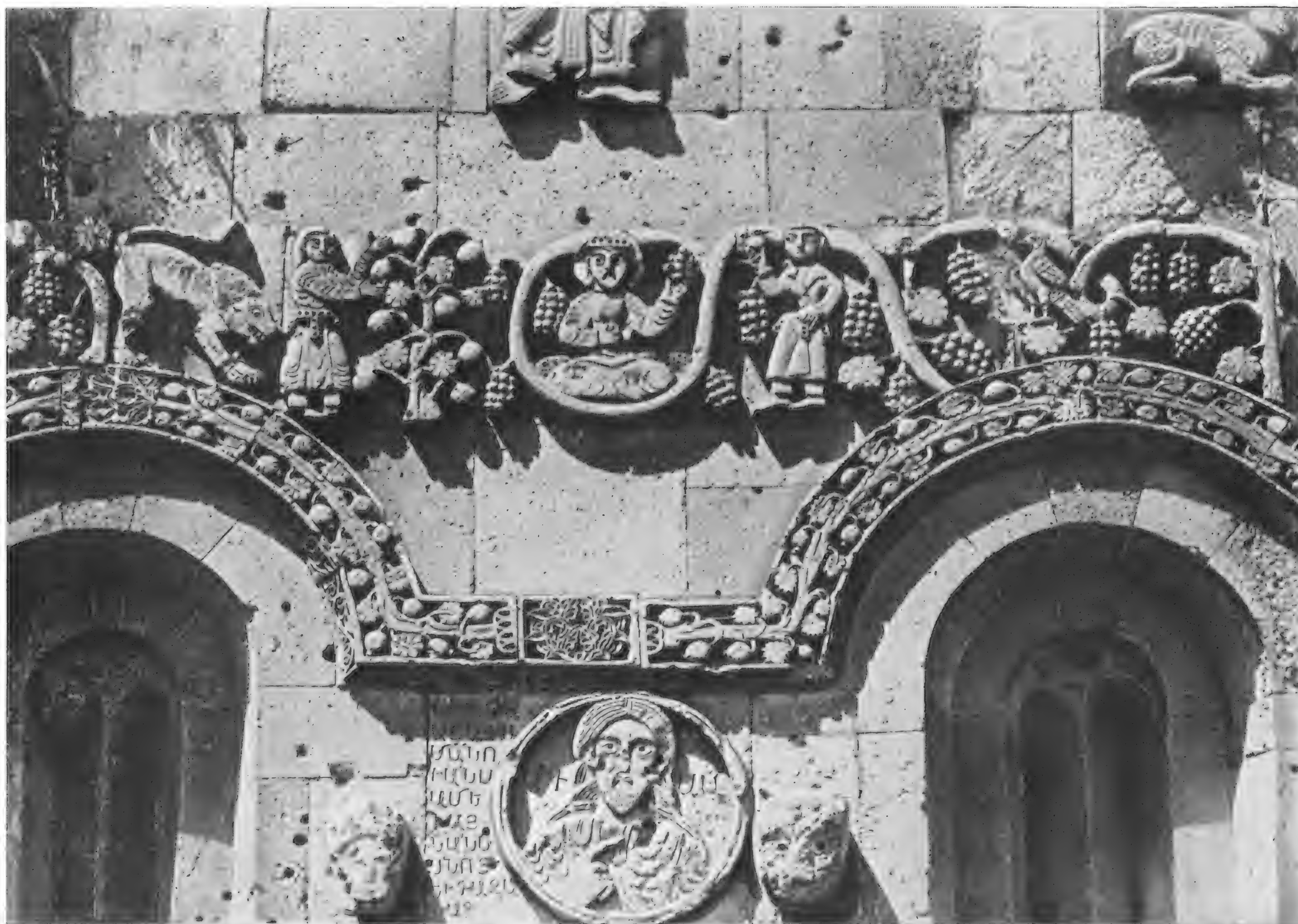
Иконография сюжетных рельефов, за исключением изображений чисто армянского происхождения, восходит к образам раннехристианского искусства, уже не встречавшимся в то время в скульптуре и живописи других стран. Большинство сюжетов можно встретить в Египте — в росписях двух погребальных часовен в Эль-Багавате (конец IV — начало V в.). В стиле ахтамарских рельефов чувствуются связи с сасанидским искусством. В особенности это относится к изображениям птиц и животных — их трактовка перекликается с аналогичными мотивами в сасанидской торевтике.

От X столетия сохранилось восемь рельефов на евангельские сюжеты, украшающих церковь в Бхено Нораванк возле Татева. Близкие по времени и по стилю исполнения к ктиторским фигурам Санаина и Ахпата, они впечатляют своими монументальными формами.

В начале XI века для храма Гагикашен в Ани была создана, как уже говорилось, круглая скульптура Гагика I Багратуни с моделью храма в руках. Облаченная в длинный кафтан фигура царя высотой два с четвертью метра была установлена на кронштейне. Лицо Гагика с окладистой бородой, строгое и торжественное, по-видимому, вылеплено с портретным сходством (см. *илл. 117*). Изображения ктиторов были известны



135. Интерьер притвора церкви в Гегарде. 1215—1225 гг.



136. Виноградный фриз церкви Святого Креста на о. Ахтамар. Камень. 915—921 гг. Фрагмент.

еще в VII веке *(илл. 142)*. Ктиторские статуи с моделью храма впервые появляются в X веке. Это расположенные в нише восточной стены церкви в Ахпате барельефы князей Кюрике и Смбата *(илл. 141)*. Их фигуры, облаченные в тяжелые кафтаны, чрезвычайно неуклюжи и схематичны. Так же, как и рельефы Бхено, они отличаются малой проработанностью форм. Аналогичные ктиторские скульптуры встречаются и в начале XIII века в Ариче. В нише на восточной стене церкви, как уже говорилось, были изображены князья Захариды — братья Закарэ и Иванэ также с моделью храма в руках. Стилистически они мало чем отличаются от более ранних ктиторских изображений, хотя и уступают им в монументальности.

Начиная со второй половины XI века развитие армянской пластики проходит в условиях сельджукского ига. Сложившиеся в предшествующие века приемы и способы скульптурного оформления уступают место новым исканиям. Вот почему многое из того, что было создано в Ахтамаре, не нашло своего продолжения в XII веке. Воздействие скульптур Ахтамара можно усмотреть лишь в рельефах резной двери из Муша (1134 г.), которые точно сошли с карнизов и стен церкви Святого Креста.

Изменения, происшедшие в армянской скульптуре после освобождения от сельджукского владычества, в период экономического и культурного возрождения страны наиболее отчетливо проявляются в декоративных украшениях фасадов церквей. Уходят в прошлое многие декоративные мотивы, характерные для предыдущей эпохи (арочки, сердца, ланцетки, розетки в кольцах). Из эллинистических мотивов исчезает распространенный в VII—XI веках акант. Некоторые мотивы и приемы их построения создаются заново. Они служат обычно для украшения порталов. Тимпан заполняется клеймами, состоящими из пятигранников и пятиконечных звезд. Каждое клеймо в Сагмосованке содержит оригинальный мотив из вьющихся стеблей. В Гоше (Нор-Гетик, 1237 г.) тимпан храма украшен вьющимся и спиральным орнаментом растительного характера. Портал Гегарда (1215 г.) с люнетом, заполненным строгим узором из гранатовых деревьев с





137. Царь Гагик Арцруни с моделью церкви. Рельеф на западном фасаде церкви Святого Креста на о. Ахтамар. Камень. 915—921 гг.

138. Единоборство Давида и Голиафа. Рельеф на южном фасаде церкви Святого Креста на о. Ахтамар. Камень. 915—921 гг.

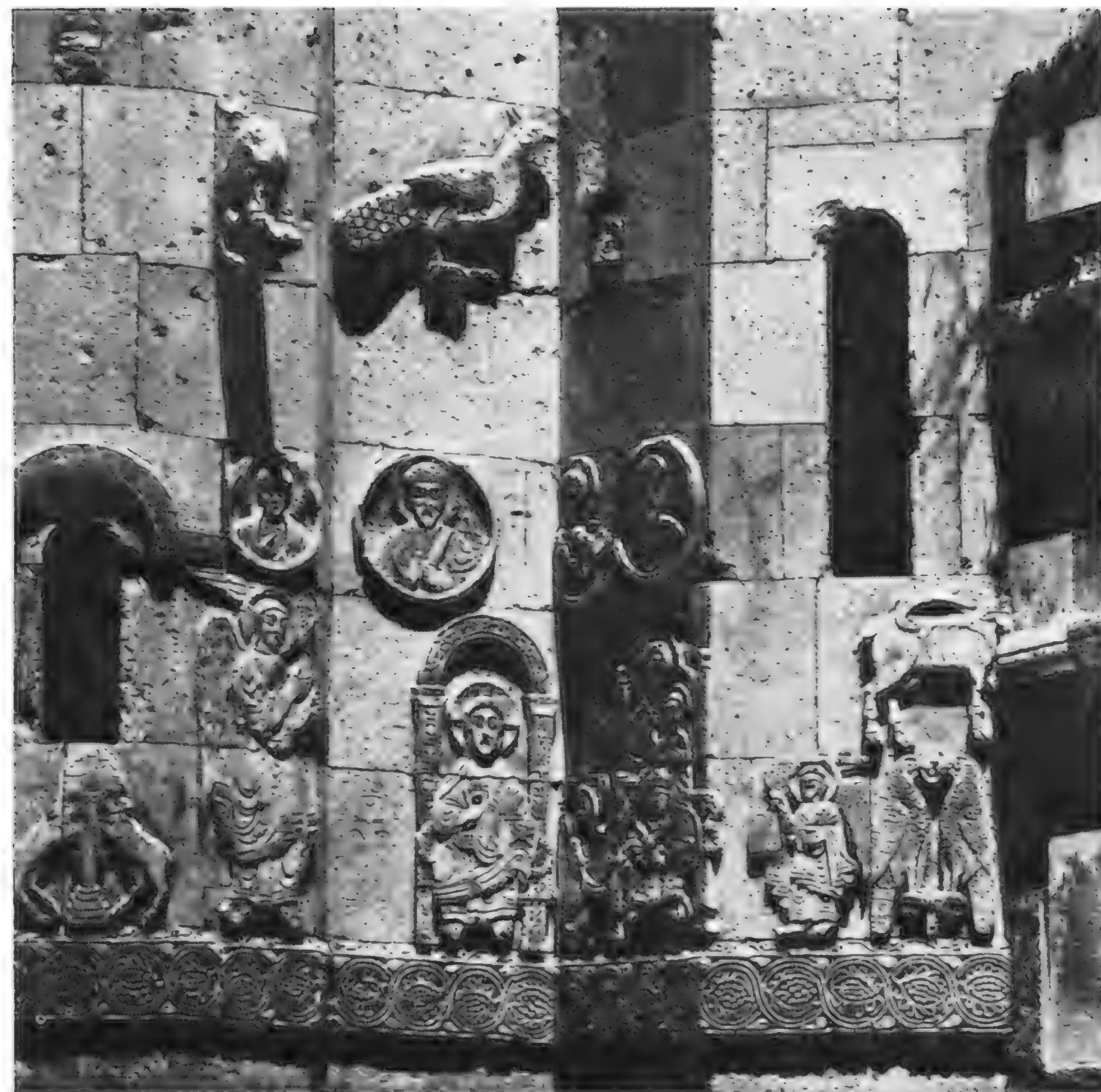
плодами, с изображением двух крупных птиц по сторонам тимпана, исключительно художествен и монументален. Очень интересен обрамленный широкой сталактитовой аркой портал в Спитакаворе (XIV в.), в тимпане которого помещено изображение Богоматери с младенцем. Судя по постройкам, открытым раскопками в Ани, богато украшались и порталы светских зданий.

Наряду с феодалами на исторической арене появился новый социальный слой — деловой торговый люд. Расширяется круг интересов людей, возрастает их пытливость к окружающему миру. Наивные представления о величии и грандиозности всего божественного уступают место более простому и интимному отношению к религии. Церковь становится более земной и как бы приближается к быту.

Все это находит отражение и в искусстве. В каменной резьбе усиливаются реалистические черты — в трактовке растительных мотивов все яснее проступают естественные формы растений. Монументальные по характеру орнаменты с присущими им эллинистическими чертами нахарарской и багратидской эпох сменяются более динамичным и дробным декором. Скульптор все чаще начинает изображать наблюденных в действительности птиц и животных. Типичен для этого времени декоративный убор фасада церкви Тиграна Оненца в Ани (1215 г.), восходящей, по-видимому, к Звартноцу *(илл. 143)*. Аркатура на его стенах и антервольты заполняются сложным растительным и плетеным орнаментом, на фоне которого в более высоком рельефе изваяны сирины, грифоны, бегущие животные. Бровки, некогда украшавшие окна, исчезают. Оконные проемы, как и в X веке, выделяются широким обрамлением, иногда с боковыми парными колонками. В наружных и внутренних украшениях применяются сталактиты — орнаментальные группы из трилистников, суживающихся желобков, овальных, ложчатых и стрельчатых вырезов, отдаленно напоминающих сталактитовые наплывы на сводах пещерных храмов.

При значительном развитии орнаментального декора не была забыта и фигурная скульптура. В большинстве памятников умело найдено место, чтобы вставить камень с изображением птицы, льва, сирина и т. п. Сохранились храмы, где такие скульптуры украшают барабан, стену над порталом или над окнами. В Гегарде обращает внимание скульптура, помещенная против входа в притвор усыпальницы князей Прошей (1280-е гг.). Крупная бычья голова держит шнуры, к которым привязаны два льва; в когтях орла, изображенного между львами, зажат баран.





139, 140. Рельефы на южном фасаде церкви Святого Креста на о. Ахтамар. Камень. 915—921 гг.

Возможно, что эта композиция является гербом рода Прошей. В том же Гегарде над входом портала высечена очень динамичная сцена нападения льва на быка.

Чаще, чем геометрический, применялся растительный орнамент в виде мелких и тонких завитков с листьями, цветами, почками, побегами. Эти растительные плетения обычно вкомпоновываются в круглый, ромбический, звездчатый, многоугольный или крестообразный общий контур.

Богатством камнерезного узора отличается церковь в Гандзасаре (1216—1241 гг.) в бывшем Хачене (ныне северная часть Нагорного Карабаха). По убранству и высокому качеству резьбы эта церковь должна быть причислена к лучшим армянским памятникам. На барабане, украшенном аркатурой, по сторонам западного окна — две мужские фигуры в светской одежде, каждый из них держит в руках модель храма. Над западным и южным окнами высечены евангельские сцены. Рельефами украшены восточное и северное окна барабана. В этих рельефах уже не чувствуется той упрощенности, которая была характерна для скульптуры предыдущих столетий. В них намечается интерес художника к пластическому воспроизведению живой формы. В барельефных изображениях святых Петра и Павла в церкви Степаноса в монастыре Ахчоц (1217 г.) складки драпировок даются не традиционными для ранних эпох высеченными желобками. Следуя движениям тела, драпировка выявляет объемы человеческой фигуры.

Большое распространение в камнерезной скульптуре имели уже упомянутые хачкары (*илл. 144, 145*). Они вырезывались на стенах храмов или вделывались в стену уже в готовом виде. Иконография хачкаров во многом зависела от местности или района, в котором ставились эти памятники. В одних хачкарах пальметочная основа орнамента разрастается в сложный узор, в других пальметка перерождается в виноградную лозу или в гранатовые побеги. Иногда из растительного узора возникают изображения крестов, светильников. Часто хачкары украшаются резными птицами, сидящими на ветках или плечах креста; порой они как бы заменяют побеги пальметок. Обрамление в подавляющем большинстве состоит из звезд, кругов, прямоугольников и многоугольников, рисунок которых, как правило, не повторяется. Верхний широкий край хачкара почти всегда заполняется аркатурой, обычно с изображениями евангельских сюжетов. Иногда в орнамент вкомпоновывались фигуры святых или коленопреклоненных людей в светской одежде. Особо тонкой резьбой выделяется хачкар из монастыря Нор-Гетика работы мастера Погоса (XIII в.). Гирлянда из резко и угловато высеченных растительных побегов и кистей винограда тянется вдоль и поперек рукавов креста. Прекрасный солнечный диск с двенадцатью лучами из переплетающихся стеблей помещен непосредственно под крестом. Кайму креста составляют восьмиконечные звезды. Тончайшая резьба в три слоя производит впечатление каменного кружева (*илл. 146*).

Уникален хачкар из Ахпата (1273 г.), поставленный как заздравный памятник в честь парона Садуна. На его кресте изображено распятие в узорчатом обрамлении. Пластичность форм при довольно высоком рельефе, мастерская композиция и взаимосвязанность всех частей отличают этот памятник камнерезного искусства.

Из произведений монументальной живописи X века до нас дошли росписи храмов в Татеве [17], Гндеванке, Ахтамаре.

Роспись Татевского храма была исполнена в 930 году иноземными художниками (*илл. 147*). Однако ар-



141. Изображение ктиторов князей Кюрике и Смбата. Рельеф из восточном фасаде храма Святого Креста в Ахпате. Камень. 977—991 гг.



142. Ктиторский портрет. Рельеф храма в Сисаване. Камень. VII в.

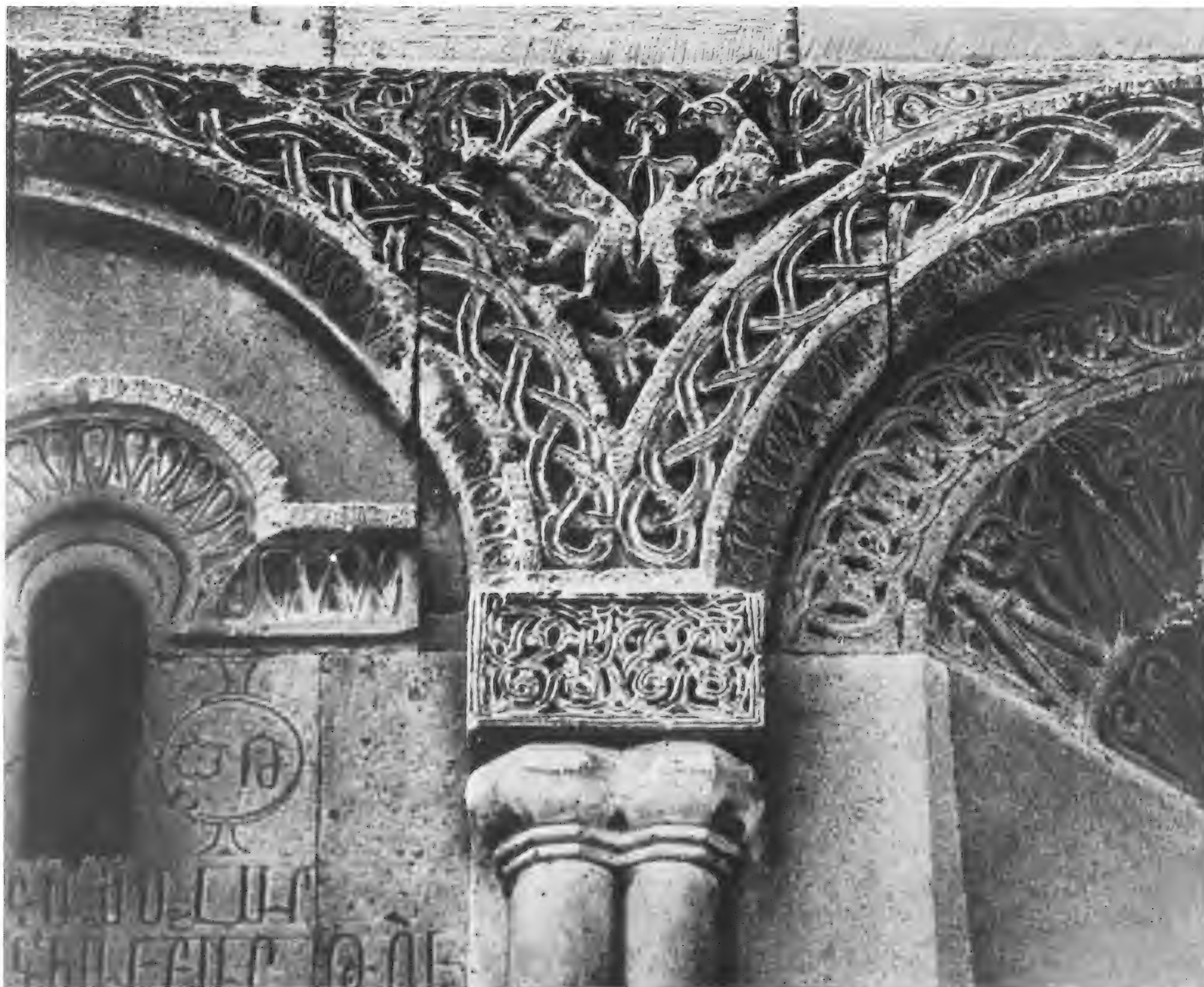
мянские надписи и тексты, начертанные на стенах храма опытной рукой живописца, говорят о том, что деятельное участие в создании росписи принимали и местные мастера. Об этом свидетельствуют и восточные типы лиц, а также характер некоторых орнаментов, близких к орнаментам армянских миниатюр и резьбы по камню. В конхе (ниже фигуры сидящего на троне Христа, сохранившейся только во фрагментах) под белыми арками с желтыми колоннами на ярко-синем фоне в самых оживленных позах показаны пророки, держащие развернутые свитки с текстом. Орнаментальный фриз, плохо сохранившийся, отграничивает от них евангельские сцены с Богоматерью — с южной стороны и Иоанном Предтечей — с северной. Широкий орнамент из меандра отделяет и этот ряд от изображений девятнадцати иноков. От композиции «Рождество», расположенной на северной стене, под люнетом, сохранилась только правая часть — сцена омовения младенца с пастухами, радостно слушающими весть ангелов.

Наибольший интерес представляет грандиозная композиция «Страшный суд», занимающая всю западную стену и, возможно, переходившая на южную и северную. Несмотря на плохую сохранность росписи, содержание этой композиции «читается» очень ясно. Ее центр отмечен фигурами двух ангелов, держащих развернутые свитки и книги жизни, к которым, вытянув руки вверх, устремляются Адам и Ева. Роспись выполнена графично, в очень мягких светло-охристых, белых и темно-красных тонах с преобладанием голубого цвета, который окрашивает не только фон, но и одежду некоторых персонажей и детали обстановки. Манера исполнения татевской росписи не встречается ни в современных ей, ни в более поздних по времени памятниках стенной живописи.

От фрески небольшого храма Гндеванка в Сюнике, выстроенного царицей Сопи и расписанного священником Егише в 934 году, сравнительно хорошо сохранилось изображение Богоматери с младенцем на троне, венчающее северную апсиду.

Росписи покрывают весь интерьер храма в Ахтамаре (нач. X в.). Полный христологический цикл расположен по трем апсидам. В конхе четвертой, восточной, апсиды изображен крест, ниже — написанные позже шесть стоящих апостолов с книгами в руках. Фигуры святителей и отцов церкви, расположенные в три ряда, занимают все простенки и малые апсиды храма.

Монументальность, динамичность и графическая манера исполнения ахтамарской росписи оказали влияние на книжную миниатюру. Это влияние можно заме-

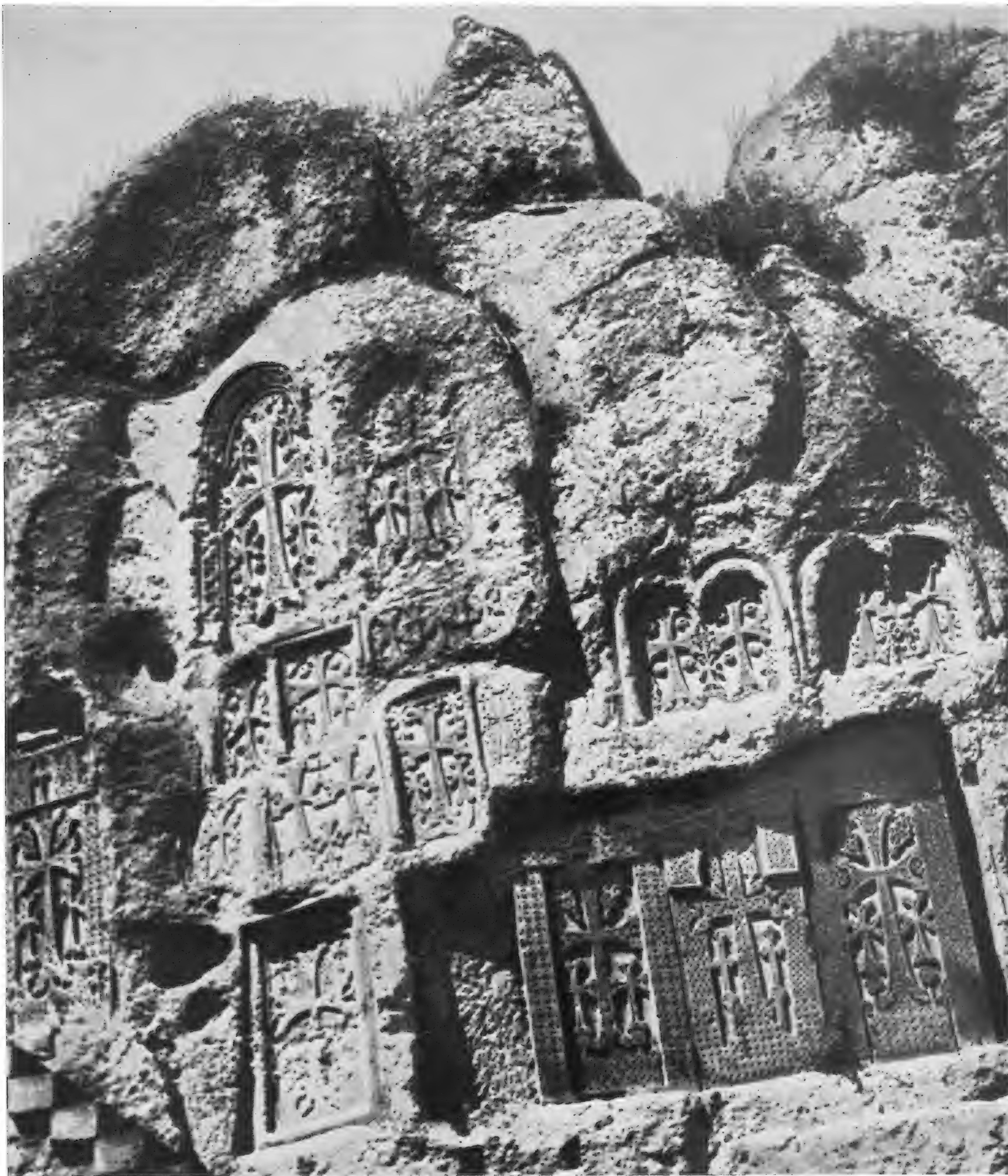


143. Рельеф церкви Тиграна Оненца в Ани. Камень. 1215 г.

тить в решении сцены принесения даров младенцу Христу в композиции «Рождество» Евангелия 1038 года (Матенадаран, № 6201).

К X веку относится фреска восточной апсиды храма Святого Креста в Ахпате, позже частично переписанная. Сцены «Благовещения», «Рождества», «Сретения» и «Крещения» занимают широкий пояс под конхой, где размещена композиция Деисуса с двумя шестикрылыми тетраморфами у трона Христа. К более позднему времени относится фреска на южной стене апсиды, а также не сохранившаяся роспись на северной стене, исполненная в 1313 году по указанию парона Садуна. Тогда же на южной стене был написан портрет сына Садуна — Хутлубухи и, как можно предполагать, портрет самого Садуна (до нас дошли фрагменты плаща, обуви и головного убора). Сохранились также композиции «Сошествие святого духа» и предположительно «Вознесение». Росписи сильно выгорели и потускнели.

Значительным памятником монументальной живописи и наилучшим по сохранности является роспись храма Ахтала. Интерьер храма изобилует фресками. Величественно выглядит Богоматерь на троне, изображенная в конхе алтарной апсиды. Среди росписей, украшающих храм, встречаются изображения Евхаристии, сцены из циклов Богородицы, Иоанна Предтечи и христологического цикла *(илл. 148, 149)*. Чрезвычайно красив орнамент росписи. Краски разнообразны по тонам. В сочетании с глубоким синим фоном они усиливают впечатление парадности и пышности. Роспись сохранила в основном свой первоначальный вид, хотя в некоторых местах была записана. Так, например, композиция на тему Страшного суда принадлежит второму слою. Более интересны росписи нижне-



144. Стена из хачкаров. Гегард



145. Хачкар у въезда в село Кош. XIII в.



146. Погос. Хачкар Мхитара Гоша из монастыря Нор-Гетик. XIII в.

го слоя (преимущественно сюжетные сцены); судя по надписям и стилю, эти фрески исполнены частично византийскими, частично армянскими мастерами.

Об участии в исполнении этой росписи армянских художников свидетельствует близость трактовки лиц и одежды, а также технических приемов ряда изображений с произведениями миниатюрной живописи.

Начало XIII века отмечено созданием нескольких стенных росписей в Ани и Лори. И вполне естественно, что эти фрески имеют много общего с грузинскими памятниками стенной живописи. Их стилистическому единству способствовали как территориальная близость, так и политическая ориентация правящих верхов. К такой группе произведений относится роспись храма Тиграна Оненца в Ани (1215 г.). Небольшие масштабы росписи, сдержанная тональность сближают ее с современными ей или более ранними грузинскими фресками. Об этом свидетельствуют также остатки росписи церкви Бахтагеки в Ани, фрагменты фрески Самсониванке и монастыря Киранц (оба в Иджеванском районе), упоминавшийся верхний слой живописи в Ахтала, изображение святителей в сохранившейся восточной апсиде церкви монастыря Кобайр (1263 г., Алавердский район).

Наиболее древней среди датированных армянских рукописей и одной из наиболее значительных в художественном отношении является так называемое Евангелие царицы Млке 862 года[18]. Кроме хоранов[19], сохранились пять миниатюр — четыре с изображением евангелистов и одна сцена «Вознесения»,— решенных исключительно торжественно и пышно. В непринужденных, свободных и величавых позах и движениях евангелистов, в расположении складок одежды еще ощущается отпечаток высокого статуарного мастерства античных художников. Лица персонажей Евангелия Млке характерно армянские *(илл. 150)*. В люнете одного из хоранов, по сторонам «древа жизни», изображены два барса в геральдических позах. В люнетах двух других хоранов представлены морские животные — плавающие рыбы, моллюски, спруты и прочее. На четвертом хоране показана «речная сцена» — две лодки с высокой резной кормой, кругом плавают водяные птицы, на переднем плане два крокодила, рыбы, цветы и бутоны лотоса.

Художник Евангелия Млке, возможно, отталкивался от каких-то ранних произведений. Миниатюрам данного художника свойственны монументальность композиционного строя, пастозность довольно темного красочного слоя, заполнение всей плоскости изображениями. Миниатюры Евангелия Млке несли в себе немеркнущие отсветы эллинизма.

Наиболее интересным памятником парадной миниатюрной живописи является знаменитое Эчмиадзинское евангелие 989 года (Матенадаран, № 2374), написанное в монастыре Нораванк в Сюнике. Кроме десяти хоранов, рисунками украшены еще шесть страниц рукописи. Эти рисунки изображают юного Христа на троне между стоящими апостолами Петром и Павлом *(илл. 151)*, две пары евангелистов, темпьетто, Богоматерь на троне с младенцем на коленях и жертвоприношение Авраама. Монументальность композиционного решения, мастерство рисунка, изысканнейший подбор красок делают миниатюры Эчмиадзинского евангелия образцом художественного вкуса. Тонко



147. Ангел. Фрагмент композиции «Страшный суд». Роспись храма в Татеве. 930 г. Копия

найденные градации розового цвета придают всему какой-то лучезарный оттенок. Подкупает и естественность в изображении птиц над полуциркульными арками и в люнетах. Все это позволяет отнести Эчмиадзинское евангелие к памятникам мирового значения.

К числу парадных рукописей XI века относятся одно из самых крупных по размерам Евангелие Мугни (Матенадаран, № 7736) и Карское евангелие, исполненное до 1063 года (Иерусалим, Библиотека монастыря св. Акопа, № 2556). Евангелие Мугни, кроме десяти хоранов, четырех изображений евангелистов и заглавных листов, содержит одиннадцать сюжетных страничных миниатюр, посвященных жизни Христа *(илл. 152)*. Монументальность решения, свойственная всем памятникам этого времени, проявляется здесь как в хоранах, так и в тематических миниатюрах. Хоран Мугни, состоящий из полуциркульной арки, вписывается в четырехугольник. Это сильно утяжеляет верхнюю часть хорана, что нарушает пропорциональность и архитектоничность его построения. (Появление такого четырехугольного покрытия арки может



148. Евхаристия. Фрагмент росписи восточной апсиды храма Ахтала. XI—XII вв. Копия

быть объяснено тем, что в XI веке представление о хоране, как части колоннады, было уже утрачено, и живописный хоран стал вводом в текст евангелия.) Орнамент, заполняющий углы над арками, имеет случайный характер и не составляет композиционного и изобразительного единства с орнаментом арки и люнета. Это, однако, не лишает хораны евангелия определенных достоинств — богатства орнамента, умелого подбора контрастных и мягких тонов, красочной насыщенности.

Изображенные в хоранах флора и фауна очень разнообразны. На страницах Мугни представлены 34 вида домашних, диких и хищных животных и птиц, а также несколько сиринов, сфинксов и грифонов. Особенного внимания заслуживает «нильская» сцена, которую принято сближать с такой же сценой в Евангелии Млке, хотя между ними есть существенная разница. Во многих миниатюрах фоном служит архитектура. Построение сюжетных миниатюр, данных перед текстом, и четырех изображений евангелистов отличается соразмерностью всех изобразительных элементов, и это сообщает миниатюрам характер монументальности и торжественности. В иконографии миниатюр Евангелия Мугни художник в основном следует уже получившим широкое распространение византийским образцам.

На фоне пейзажа и архитектурных построек разыгрываются сцены из жизни Христа. Лица большинства персонажей при очень тщательной, хотя и свободной живописной моделировке, однообразно-спокойны; складки одежды мягко драпируют анатомически правильно нарисованные фигуры. Светотень наложена уверенно, по выработанной схеме. В живописной манере чувствуется надежность усвоенных приемов, которые позволяли в то время и не очень талантливому мастеру создавать добротно выполненные произведения искусства.

Карское евангелие исполнено по заказу царя Гагика Карского незадолго до 1063 года. Как и Евангелие Мугни, оно крупных размеров и украшено хоранами, близкими ему по композиционному строю и убранству. Сюжетных миниатюр в Карском евангелии значительно больше, чем в Мугни, все они различного размера и размещены непосредственно в тексте. Но характер изображенных в них сцен и облик действующих лиц близок к Евангелию Мугни. Новое в Карском евангелии проявилось в изобразительном значении заглавных букв и маргинальных знаков [20]. Последние имеются почти на каждой странице. Буквицы и знаки обычно украшены изображением одной или двух-трех птиц с длинными хвостами, которые заканчиваются

крупной орнаментальной фигурой. Большинство рисунков заглавных букв выполнено еще очень простым тонким штрихом. Значительное место в Карском евангелии занимают маленькие заставки с рисунком тканых или вышитых материй.

К числу парадных рукописей X века относится и Трапезундское евангелие (Собрание рукописей монастыря св. Лазаря в Венеции, № 1400/108). Это одна из немногих армянских рукописей, в которых сказалось заметное влияние византийской книжной живописи. Оно ощущается и в квадратных по форме хоранах, отличающихся от вытянутых пропорций армянских хоранов, а также в самой расцветке листов с их коричневыми фонами и исполненными голубыми тонами, богатыми орнаментальными мотивами. Еще заметнее это влияние в решении сюжетных миниатюр, в изображении евангелистов. Помимо обычных в армянской миниатюре евангельских сюжетов («Сретение», «Крещение», «Преображение»), здесь представлены «Деисус» и «Спаситель».

Явно византийский характер имеет Адрианопольское евангелие 1007 года (Собрание рукописей монастыря св. Лазаря в Венеции, № 887/116), миниатюры которого впечатляют выразительностью лиц и стройностью фигур, точно сошедших с росписей стен. Евангелисты скомпонованы попарно — Матфей и Марк, Лука и Иоанн. Величественна Богоматерь с Христом на руках. Греческие надписи на миниатюрах дают основание думать, что их автором был византийский художник.

Совсем иной, не парадный характер имеют хораны Адрианопольского евангелия, которые, несомненно, исполнены другим художником и которые принадлежат к совершенно другому кругу рукописей. Имеется в виду группа рукописных книг-евангелий, предназначенных для широких демократических слоев населения. К ним относятся Лазаревское евангелие 887 года (Матенадаран, № 6200) — одна из древнейших датированных рукописей и Евангелие 986 года (Матенадаран, № 7435). На сохранившихся четырех хоранах первого из них краски сильно поблекли или совсем осыпались. Подбор их очень лаконичен — желтая, красная, зеленая и темно-синяя. На тонких высоких колонках возвышаются подковообразные арки с несложным орнаментом и фигурками птиц. В построении хорана еще чувствуется его связь с архитектурным мотивом.

Хораны Евангелия 986 года решены более отвлеченно. Завитки на верхней части колонны напоминают ионическую капитель. Пропорционально построенные широкие полуциркульные арки и свободные люнеты производят впечатление прочности и монументальности. Несмотря на длительный срок, отделяющий эту рукопись от Лазаревского евангелия, в подборе их красок есть много общего. Как ни узок этот подбор, в нем проявляется веками складывающийся народный вкус, диктующий нужные цветовые оттенки и живописные сочетания красок.

В XI веке наиболее типичным памятником книжной миниатюры «народного» направления является Евангелие 1038 года (Матенадаран, № 6201). Ритм и динамика фигур, выразительность жеста и мимики, прозрачные, очень мягкие чистые краски дают возможность почувствовать силу вложенного в миниатюры темперамента и мастерства художника. Все миниатюры исполнены на чистом пергаменте, без фона, в очень простом обрамлении. Обстановка, в которой происходит действие, показана скупыми деталями. Так, например, в сцене «Рождества» изображены только ясли и табурет, на котором сидит Иосиф, в «Явлении ангела женам» нарисован лишь камень, которым, по легенде, была закрыта гробница Христа. Иконография каждой миниатюры представляет большой интерес. Примечательна в этом отношении миниатюра «Рождество» (*илл. 153*). Как и в большинстве памятников изобразительного искусства XI века, сцена «Рождества» соединена с «Поклонением волхвов». Кроме волхвов (их четыре вместо трех), изображены и приносящие дары два пастуха — один несет на руках ягненка, другой гонит стадо.

Группа памятников миниатюры XI века «народного» круга в свою очередь может быть разделена на две подгруппы или школы. К первой из них принадлежит упоминавшееся выше Евангелие 1038 года, к другой — Евангелие XI века (Матенадаран, № 974), а также



149. Христос перед Пилатом, умывающим руки. Роспись храма Ахтала. XI—XII вв. Копия



150. Вознесение. Миниатюра из Евангелия царицы Млке. 862 г.



151. Христос и апостолы Петр и Павел. Миниатюра из Эчмиадзинского евангелия 989 г.



152. Вход в Иерусалим. Миниатюра из Евангелия Мугни. Первая половина XI в.



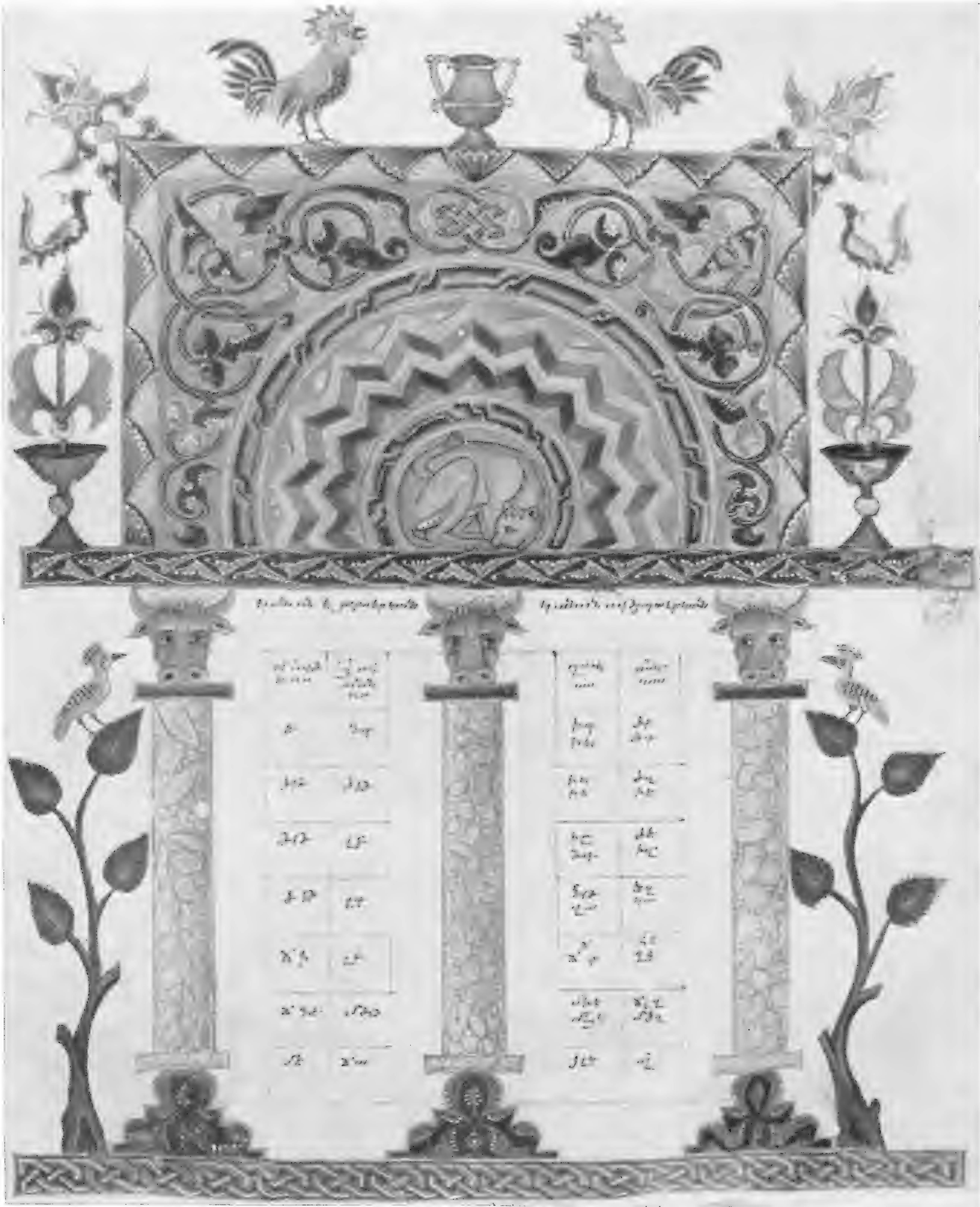
153. Рождество. Миниатюра из Евангелия 1038 года

Евангелие 1041 года (Матенадаран, № 3723). Рукописи этой второй подгруппы меньших размеров. Большинство изображенных в них сцен заключено в одинаковое обрамление. Уменьшенный масштаб фигур дал возможность увеличить их количество на странице. Краски этих миниатюр — с преобладанием лилового цвета различных оттенков — однообразнее, контурные линии черные, тип лица более резкий.

Некоторые рукописи, украшенные миниатюрами и адресованные к широким слоям населения, стоят обособленно и важны для общей характеристики книжной живописи X—XI веков. Наибольший интерес представляют Евангелия 1018 года (Матенадаран, № 993) и 1033 года (Матенадаран, № 283). Хораны первой рукописи очень живописны. Яркая красочность совершенно чистых тонов, многообразие орнамента, наличие птиц, украшающих двойные арки, придают этим хоранам броскость и выразительность. Сюжетных миниатюр нет, если не считать одного листа, на котором изображены евангелисты.

Евангелие 1033 года значительно меньшего размера, чем все упомянутые выше. Кроме хоранов, оно имеет четыре страничные миниатюры с евангельскими сценами: «Три отрока в печи огненной», «Поклонение новорожденному Христу», «Крещение» и «Четыре евангелиста». Сцена поклонения и принесения даров Христу решена очень торжественно. Миниатюра, иллюстрирующая библейскую легенду о трех отроках, является своего рода семейным портретом. Здесь изображены заказчик евангелия «блаженный» иерей Симеон с ангелом и его братья, представленные в виде отроков Анания, Азария, Мисаила. Для этого евангелия характерны утяжеленные пропорции хоранов, некоторая грузность фигур, густота красочного слоя.

Рассмотренные рукописные книги X и первой половины XI века — периода экономического и культурного подъема Армении, это только часть, и притом очень небольшая, из того, что сохранилось до наших дней. От XII века, прошедшего под знаком господства сельджуков, на территории современной Армении не было



154. Хоран из Евангелия Смбата Гундестабля. Середина XIII в.



155. Четыре евангелиста. Миниатюра из Евангелия первой половины XII в.

обнаружено ни одной точно датированной рукописи. К данному времени может быть отнесен очень своеобразный памятник искусства книжной миниатюры — Евангелие первой половины XII века (Матенадаран, № 2877). В изображенных на одном листе четырех евангелистах чувствуются архаизирующие черты *(илл. 155)*. Прием размещения евангелистов на отдельных листах перед текстом довольно медленно входил в практику и применялся преимущественно в парадных рукописях. Тем не менее во всем облике евангелия убедительно выражено новое, возникшее на основе предшествующих достижений. Обладая чувством декоративности, мастер усиливает звучание голубого фона темно-зелеными тонами земли, или, как в сцене «Рождества», сплошным темно-коричневым цветом горы. На их фоне художник рисует человеческие фигуры в одежде густо-голубого и мягкого розового цвета, что придает миниатюрам особую красочность. Монументальностью решения отличается миниатюра, изображающая «Благовещение». Несколько массивные Мария и архангел показаны на голубом фоне. Внешний облик и жесты Марии и архангела, их композиционное положение на поле листа вызывают в памяти миниатюры с этой же сценой более раннего времени. Нарядным садом окружил мастер свои хораны. Гранаты, виноград, инжир, персики, вьюнки, мальвы «растут» у него целыми деревьями и кустами.

В XII столетии формируется киликийская школа миниатюры. Она складывалась на основе художественных принципов, выработанных в коренной Армении и завезенных в Киликию художниками-переселенцами. Наиболее ранними из дошедших до нас памятников являются несколько киликийских рукописей XII века, часть которых, судя по ишатакаранам [21], исполнена в монастыре Дразарк. Стилистически они очень близки между собой. В них нет сюжетных миниатюр, и лишь фигуры евангелистов, заглавные листы, хораны и маргинальные знаки украшают рукописи. Самая ранняя из них датирована 1113 годом (Собрание рукописей Тюбингенского университета, № 893). Она очень близка по стилю к привезенным в Киликию армянским рукописям, которые, возможно, служили образцом. Во



156. Торос Рослин. Крещение. Миниатюра из Евангелия 1287 года

многом сохраняя присущие последним стилистические особенности, художник внес в украшение рукописи немало нового. Изменилось соотношение ширины и высоты рукописи, ее формат приблизился к квадрату. Живописные приемы, включая умелую технику наложения золота, очень четкие, почти графические, несколько стилизующие силуэты фигур и зданий. Новых орнаментальных мотивов немного. Художник еще не справляется с рисунком человеческой фигуры. И несмотря на явные погрешности в рисунке, стилизацию и уклон в декоративность, изображенные здесь люди не лишены изящества и даже психологизма.

По Евангелию 1166 года (Матенадаран, № 7374), написанному спустя более пятидесяти лет после Тюбингенского, в том же Дразарке, видно, что за прошедшие годы киликийская живопись значительно продвинулась вперед. Творчество художника, иллюстрировавшего Евангелие 1166 года, отличается смелостью исканий. Он не останавливается перед изображением новых, подчас довольно сложных психологических моментов. В миниатюре, изображающей Христа на троне и подносящего ему евангелие священника Тер-Аракела, последний, обращаясь к зрителю, как бы приглашает его принять участие в происходящем. На заглавных листах символ евангелистов очень отдален от буквы, ставшей меньше и легче. Крест на боковой заставке поднят, а его подставка превратилась в крупный орнаментальный мотив с птицами, свисающими листьями и плодами, завитками свободной плетенки... Очень хороши по композиционному строю и нарядны по орнаменту хораны, в которых выразительность каждой детали сочетается с гармонией целого.

С течением времени в киликийской миниатюре усиливались черты декоративности. Это можно проследить по двум рукописям. В 1173 году был исполнен «Нарек» — молитвенник Григория Нарекского (Матенадаран, № 1568); затем появилось Евангелие, созданное в монастыре Скеврра в 1193 году (Собрание рукописей монастыря св. Лазаря в Венеции, № 1635). Рукопись «Нарека» небольшого формата и содержит четыре портрета Григория Нарекского [22], изображенного в обликах стоящего монаха, монаха, молящегося на коленях, пишущего философа и епископа. Портреты отличаются очень тонкой живописью. Сохраняя в каждом из них индивидуальные черты, художник придает лицу Григория выражение, соответствующее его состоянию. Декоративное оформление молитвенника привлекательно изяществом орнаментики. На одном из листов заглавная буква имеет вид цапли, держащей в клюве рыбу. Хвост цапли, завязанный плетенкой, оканчивается рукой, держащей крест. Пришлые мотивы — рука с крестом, деформированные птицы или животные — почти не получили распространения в армянской миниатюре. Живописное решение Евангелия 1193 года, во многом близкое «Нареку», отличается от него некоторой сухостью, хотя технически оно выполнено более совершенно. В его декоративном украшении появляются новые мотивы — городчатый орнамент, который по раскраске приближается к цветочному. Обе рукописи изобилуют изображениями птиц самых разнообразных видов — от ласточки до петуха и аиста.

В небольших по размеру рукописях Евангелия 1237 (Матенадаран, № 7700), 1249 (Матенадаран, № 7690) и 1251 годов (Матенадаран, № 3033) постепенно вводятся новые мотивы в их новых начертаниях. Заимствуя из искусства разных стран, но редко развивая эти мотивы, художники не забывали и свои привычные, неотъемлемые от армянской миниатюры орнаменты, такие, как радужный, городчатый, дисковый, крестовидный и т. д. В лицевых миниатюрах Евангелия 1249 года свободно и жизненно передан весь облик персонажей. Декоративная часть рукописи исполнена также очень тонко, с большим вкусом. Особое внимание в первых двух рукописях уделяется боковой заставке заглавного листа. Еще крупный по размерам крест венчает орнаментальная фигура, уже целиком состоящая из растительных элементов и воспринимаемая как букет цветов. Это ощущение усиливается изображением внизу страницы кувшина или вазы. Художники Киликии увлеченно работают не только над оформлением заглавного листа, но и маргинальных знаков. Возникновение этих знаков было связано с искусством коренной Армении. Так, в Тароне в 1204 году была исполнена огромных размеров книга (70×55,5) «Чарндыр» — книга песнопений и проповедей (Матенадаран, № 7729), где почти каждую страницу украшают крупномасштабные красочные маргиналы, имеющие конкретное смысловое содержание. В отличие от рукописей 1237 и 1249 годов, большее количество ри-



157. Торос Рослин. Переход евреев через Красное море. Миниатюра из «Чашоца» Гетума II. 1286 г.



158. Торос Рослин (?). Снятие с креста и погребение Христа Миниатюра из «Чашоца» Гетума II. 1286 г.



159. Торос Рослин (?). Явление ангела женам-мироносицам. Миниатюра из «Чашоца» Гетума II. 1286 г.

сунков растительности и птиц содержит следующее по времени Евангелие, созданное в 1251 году. Хораны его выдержаны в очень глубоких, густых тонах с обилием синего. Четко, но не сухо исполнены различные комбинации растительных и геометрических мотивов.

Евангелие середины XIII века (Матенадаран, № 7644), исполненное по заказу вельможи Смбата Гундестабля, брата царя Гетума I, является первой из киликийских рукописей, в которой, кроме общепринятого убора (хоранов, изображений евангелистов, заглавных листов и проч.), имеется несколько сюжетных миниатюр, помещенных в самом тексте, а не перед ним, как это наблюдалось в ранних памятниках (*илл. 154*). Декоративное оформление и сами миниатюры выполнены не одним художником. Очень богата орнаментальная часть книги с обильным применением золота, иногда украшения как бы подражают перегородчатой эмали, что делает рукопись похожей на ювелирное изделие. Символы евангелистов на заглавном листе как самостоятельный мотив исчезают, художник включает их в заглавную букву. Мотив буквы-символа быстро вошел в практику иллюстрирования рукописей. В сюжетных миниатюрах сохранился отпечаток монументальности. Он особенно ощутим в сцене «Распятия», самой выразительной как по силе передачи чувства горя у Марии и Иосифа, так и по очень тонкой манере исполнения. Эта сцена показана не на золотом, а на темно-синем фоне, которым мастер, видимо, хотел подчеркнуть трагизм момента.

Если в Евангелии Смбата Гундестабля ощущается связь с памятниками книжной миниатюры коренной Армении, то в рукописи «Восьми художников» (Матенадаран, № 7651), очень небольшой по размерам и исполненной, вероятно, несколько позже, отчетливо проступают черты сходства с некоторыми византийскими памятниками аналогичного содержания. Эта рукопись, созданная коллективным трудом художников,



160. Маркарэ. Хоран из Ахпатского евангелия. 1211 г.



161. Маркарэ. Вход в Иерусалим. Миниатюра из Ахпатского евангелия. 1211 г.



162. Исцеление бесноватых. Миниатюра из Евангелия «Восьми художников». XIII в.

во многих отношениях может быть названа уникальной *(илл. 162)*. Выполнение заказа первоначально было поручено шести художникам, каждый из которых получил отдельные тетради по шесть, как полагается, листов с написанным уже текстом и свободными местами для живописи. Один из художников (автор иллюстраций Евангелия от Матфея), которому принадлежат более крупные по размерам изображения, не довольствуясь предоставленной ему площадью под рисунки, заполняет миниатюрами нижние или боковые поля или размещает их под маргиналами. Сначала художники делали контурные рисунки, которые последовательно обрабатывались красками. По каким-то причинам работа была прервана, и значительная часть миниатюр дошла до нас в рисунке или в первоначальной расцветке. (Украшение рукописи было завершено уже в XIV веке художником Саркисом Пицаком и его учеником.) И все же своеобразие почерка каждого автора выступает достаточно отчетливо. В некоторых иллюстрациях можно заметить общность с византийскими памятниками. Это касается в основном тех рисунков, в которых изящные, легкие фигурки как будто оживленно двигаются и действуют между скалами, зданиями, деревьями. Прозрачные, светлые краски одного из рисунков делают его непохожим на другой, выдержанный в более густых тонах. Это различие подчеркивается меньшим размером последнего и его композиционной уплотненностью. Византийские рукописи могли находиться в художественных мастерских Киликии и, воздействуя на вкус миниатюристов, побуждали их работать в присущем этим рукописям легком и непринужденном позднеэллинистическом стиле[23]. Не остался в стороне от эллинистических влияний и наиболее талантливый из этой группы художников — автор миниатюр первой тетради. По-видимому, он был знаком с более ранними рукописями, в которых ярче выражены эллинистические черты. Знакомством с этими памятниками, по всей вероятности, и следует объяснить стремление художника возродить в своих рисунках пластику эллинистических фигур.

Об этом свидетельствует, в частности, начертание начальной буквы «Г» текста заглавной страницы Евангелия от Матфея, образованное гибким движе-



163. Григор. Благовещение. Миниатюра из Евангелия Таркманчоц. 1232 г.

нием тела юноши, а также трактовка фигуры Христа, беседующего с учениками.

Вторая половина XIII столетия, точнее 60-е — 80-е годы,— время наибольшего расцвета киликийской миниатюры, связана с именем Тороса Рослина. Этому мастеру принадлежат семь подписных рукописей, исполненных в 1256—1268 годах[24]. Кроме того, сохранился ряд рукописей более позднего времени, часть из которых датирована — Царское евангелие 1272 года (Иерусалим, Библиотека монастыря св. Акопа), Евангелие 1287 года (Матенадаран, № 197), «Чашоц» Гетума II 1286 года (Матенадаран, № 979). С известным основанием иллюстрации в этих рукописях можно приписать тому же Рослину, как и несколько миниатюр в рукописной книге «Восьми художников».

Наиболее интересны в рукописях Тороса Рослина сюжетные миниатюры. Персонажи его иллюстраций исполнены внешнего покоя. Он избегает темпераментных жестов и поз. Лица, особенно в трагических ситуациях, кажутся более выразительными, чем жестикуляция и движения. Художник умеет одному и тому же персонажу придавать диктуемые сюжетом различные выражения лица, например — Христос в сценах «Вход в Иерусалим» и «Беседа с учениками» в рукописи 1265 года (Иерусалим, Библиотека монастыря св. Акопа, № 1956). Это особенно заметно в миниатюрах «Маштоца» (требник, Иерусалим, Библиотека монастыря св. Акопа, № 2027), где художник снимает с себя все запреты и ограничения, которых он придерживался в предыдущих работах. Прекрасна по динамической, бурной композиции сцена перехода евреев через Красное море из «Чашоца», в которой изображены неудержимо стремящиеся в клокочущую воду войска фараона и напуганная этой картиной толпа евреев *(илл. 157)*. В воспроизведенной в этой рукописи драматической сцене снятия с креста и погребения Христа убедительно показано чувство горя, охватившее присутствующих. Особенно выразителен Иоанн, бросающий прощальный взгляд на тело Христа, уносимое в пещеру *(илл. 158)*. Но, пожалуй, самое сильное впечатление производят в «Чашоце» лирические сцены, например «Явление ангела женам-мироносицам» *(илл. 159)*, «Беседа Христа с учениками».

Торосу Рослину приписываются также иллюстрации к Евангелию, не имеющему даты, но созданному, по всей вероятности, в конце 70-х — 80-х годах XIII века (Матенадаран, № 9422). Исполненная во весь лист одна из иллюстраций — «Воскрешение Лазаря» изображает сцену, будто взятую из окружающей жизни: трое рабочих с напряжением сдвинули камень с гробницы, и толпа мужчин разного возраста отшатнулась от воскрешаемого, четыре женщины с любопытством смотрят и указывают на Лазаря. Мастер передал не только действие отдельных лиц, но и общую реакцию толпы, взволнованной столь необыкновенным событием.

На двух хоранах Евангелия без даты изображены четыре сцены нападения хищников на антилоп, буйволов и других животных и четыре, несомненно, цирковые сцены — борьба всадников с хищниками. Формы и движения животных и людей переданы безукоризненно. С еще большим мастерством нарисованы верблюды, быки и другие животные на полях рукописи, а также заглавные буквы, рассеянные по страницам всех рукописных книг и состоящие из различных сочетаний фигур животных, птиц, рыб и прочего. Это придает очертаниям букв динамичность, которая, впрочем, свойственна и буквам, украшенным отвлеченными мотивами. «Чашоц», Евангелие 1287 года *(илл. 156)* и недатированное Евангелие представляют наивысший расцвет киликийской миниатюры, вслед за которым, с начала XIV века, начинается ее упадок.

Книжная миниатюра Киликии и коренной Армении, сохраняя, как две ветви одного дерева, единство общего облика, обладает в то же время творческим своеобразием. Киликийская миниатюра, развиваясь в более благоприятных условиях, в широком общении с культурой других стран, приобрела за короткий период декоративный блеск. Не порывая кровных связей с коренной Арменией, последовательно углубляя свои искания, книжная живопись Киликии стилистически все более тяготеет к европейскому искусству того времени.

Миниатюра коренной Армении на протяжении XIII и XIV веков разветвляется на множество школ, сохраняя при этом свой ярко самобытный характер. Одной из примечательных рукописей является Ахпатское евангелие 1211 года (Матенадаран, № 6288), исполненное художником Маркарэ по заказу братьев Саака и Аракела. Евангелие имеет две миниатюры — одна с портретами заказчиков, вторая — «Вход в Иерусалим». В последней этот торжественный момент представлен как уличная сцена встречи кого-то из граждан с приехавшим к нему гостем. Хозяин богато украшенного дома встречает Христа, слуга стелет перед ним одежду, хозяйка из окна приветствует спутников гостя, а две дочери на балконе принимают от юношей ветви, обрубленные с очень достоверно написанных деревьев *(илл. 161)*. Такой подход к евангельскому сюжету показателен для сознания новой классовой прослойки в лице торгового человека, которому был нужен занимательный рассказ. Интересно в этом отношении и появление новых мотивов на хоранах, изображающих двух юношей, несущих, вероятно на пирушку, кувшин с вином и большую рыбу; юношу, играющего на сазе; двух почтенных монахов; под стать им — упитанных и румяных евангелистов. Все исполнено жизненно и реалистично *(илл. 160)*.

Итогом пройденного и началом новых исканий является Евангелие Таркманчоц 1232 года (Матенадаран, № 2743), иллюстрированное художником Григором. Исполненное по установившейся иконографии, оно вместе с тем своеобразно по художественной манере, основанной на контрастах и сопоставлениях. Так, композиции главных сцен построены на пересекающихся диагоналях («Крещение», «Сошествие в ад» и др.), на пересечении вертикальных и горизонтальных осей («Тайная вечеря», «Успение» и др.). Но особенно выразительны красочные противопоставления. Покрывающие фон густые приглушенные тона коричневого, серого, темно-лилового, темно-зеленого и глубокого синего контрастируют с ярко-розовым, голубым и красным *(илл. 163)*. Этот контраст создает ощущение напряженности и даже тревоги, свидетельствуя о творческой силе, вложенной в создание этого памятника. В декоративно-орнаментальном убранстве евангелия — в символах евангелистов и маргинальных знаках, состоящих из широких колец, разбитых на несколько разноцветных полей,— проступают архаизирующие черты.



164. Блюдо. Керамика. XII—XIII вв.



165. Деисус. Оклад Евангелия 1249 года. Позолоченное серебро. Чеканка



166. Реликварий Гетума II. Серебро. Чеканка. 1293 г.

Нашествие монголов не смогло окончательно прервать художественную деятельность народа. В конце XIII — начале XIV века получают развитие местные школы миниатюры, деятельности которых мы коснемся в следующем томе.

Письменные источники, а также дошедшие до нас отдельные образцы свидетельствуют о высоком уровне, достигнутом в эпоху средневековья различными видами прикладного искусства. В наибольшем количестве сохранились до наших дней произведения керамики.

В совершенстве владея палитрой керамических красок, армянские художники достигали в расписной керамике вершин декоративного мастерства *(илл. 164)*. В керамике нерасписной им удавалось создавать интересные по конфигурации тонкостенные, белые и полупрозрачные, как китайский фарфор, изделия, уступающие последнему лишь в твердости и плотности черепка. Эти произведения были признаны на Переднем Востоке и, согласно свидетельству арабского географа XII века Идриси, вывозились из Армении в Сирию и Египет, где высоко ценились.

Красноглиняная армянская керамика IX века расписывалась тремя красками по ангобу. Орнамент носил в основном геометрический характер, однако порой встречались и выразительные, хотя и примитивные изображения животных.

В X—XI столетиях керамические изделия украшались гравировкой по ангобу и частичным соскабливанием последнего в отдельных местах фона или рисунка. При удалении ангоба под слоем обычной для того времени бесцветной глазури на коричнево-красном фоне выступал светлый узор, чем достигалась двухцветность декоративного украшения. В редких случаях бесцветная глазурь заменялась зеленой краской глубокого густого тона, тогда на буром фоне красиво выделялся зеленый узор. Скомпонованные обычно из растительных побегов с крупными стилизованными, а иногда просто фантастическими бутонами и цветами, эти узоры стилистически были близки растительной орнаментации изделий из серебра.

Еще строже украшалась белоглиняная керамика X—XI веков. В этот период применялась лишь техника гравировки по сырому черепку и тиснение. Гравированный и тисненый узор располагался по борту чаши в виде сравнительно неширокого фриза или размещался на дне тарелки или блюда. Узкие и неглубокие врезные линии, нанесенные на поверхность изделия до глазурования, после обжига заполнялись глазурью. Наряду с бесцветной были распространены и цветные глазури: чаще — синие и голубые, реже — фиолетовые. При этой технике темные линии узора выделялись на более светлой поверхности предмета, окрашенного в тот же цвет. Часто, помимо гравировки, пользовались «ажуром»: в стенках изделий просверливались небольшие отверстия, заполнявшиеся во время обжига прозрачной глазурью. Свет, проникая через них, оживлял поверхность предмета светящимися бесцветными или цветными точками в зависимости от окраски глазури. Ни ярких красок, ни густой гравированной орнаментации на армянских фаянсах X—XI веков мы не встречаем. Красота самого материала подсказывала скромность декора этих изделий. Рисунок непрерывно вьющегося орнамента отличался свободой и изяществом. На дне тарелок и блюд, среди растительных побегов с цветами и бутонами изображались фантастические существа. Великолепно найденное в Двине белое блюдо из плотного, твердого фаянса, украшенное гравировкой и небрежно расцвеченное редкими синими пятнами. На его дне, среди растительных завитков изображен сказочный рогатый зверь. Там же в Двине найдена голубая тарелка с рисунком сфинкса, мастерски исполненным в той же технике гравировки по сырому черепку (оба изделия — Ереван, Исторический музей Армении).

Исключение составляет роспись на белых фаянсах одной надглазурной краской с синеватыми отливами — люстром. Такая роспись украшает найденную в Ани замечательную чашу. Она имеет округлую форму, удобную для росписи. На белой, цвета слоновой кости поверхности дна чаши желтовато-коричневым люстром с мерцающим чуть синеватым отливом изображена фантастическая птица с женской головой в трехзубчатой короне. Художник умело вписал птицу в круглую форму, с чувством меры украсил поля чаши растительными побегами и красиво сочетал коричневого цвета люстр с желтовато-белой поверхностью предмета

Робкие отступления от принципа одноцветности в ранней армянской керамике, выражавшиеся в оживлении поверхности изделий беспорядочно разбросанными синими или зелеными пятнами, приводят в XII—XIII веках к развитой полихромии. В это время ангобированная керамика, покрытая бесцветной глазурью, как правило, расписывалась многоцветно. Существовало два направления в этой области. Для первого, центром которого был Двин, расцветка имела самостоятельное значение, почти независимое от гравированного по ангобу рисунка; для второго, с центром в Ани, главным был рисунок, расцветкой же стремились нагляднее выявить процарапанный узор. В первом случае изделие расцвечивалось умышленно небрежно: краски наносились так, что, набегая друг на друга, создавали живописный эффект. Благодаря смешению в местах соприкосновения трех основных красок — зеленой, буро-фиолетовой и темно-фиолетовой — достигалось впечатление богатой многокрасочности. При этом методе росписи от керамиста-живописца требовалось изощренное чувство стиля и вкус. Замечательным примером может служить большое блюдо из Двина (Ереван, Исторический музей Армении). Лишь при внимательном рассмотрении удается увидеть узор — розетку, занимающую всю внутреннюю поверхность блюда. При беглом взгляде чаша покоряет живой игрой красочных пятен, переливами тонов.

Для второго направления характерна чаша, найденная в Ани. В техническом отношении, по грубости черепка, эта чаша далеко не совершенна, но исключительна по своим художественным достоинствам. Здесь во весь рост изображена женщина в полосатой (желтой и зеленой) одежде с зеркалом в правой руке. По сторонам фигуры нарисованы сидящие на зеленых побегах птицы. Чаша из Ани привлекает реалистичным решением сюжета. Судя по типу лица с резко очерченным носом, по деталям костюма и убранства (налобная повязка), здесь изображена армянка.

Из произведений торевтики известны всего семь чеканных серебряных изделий, два из них — реликварии X и XI веков[25].



167. Снятие с креста. Барельеф из Авуц-Тара. Дерево. XI в.

Высоким мастерством исполнения отличается позолоченный оклад 1255 года к Евангелию 1249 (Матенадаран, № 7690) с изображениями Деисуса на лицевой створке и четырех евангелистов на задней (*илл. 165*). Несколько удлиненные, но стройные фигуры, помещенные на гладких фонах, монументальны и торжественны, исполнены с высоким пластическим мастерством.

Следует отметить, что если внимание мастера в этой работе сосредоточено исключительно на выразительности фигур, то в реликвариях 1293 года (заказ киликийского царя Гетума II; Эрмитаж) и 1300 года (из монастыря Хотакерац; Музей Эчмиадзинского собора) заметное место наряду с фигурами отведено орнаментике. Усиление декоративного начала в торевтике находится в прямой связи с аналогичной эволюцией армянского книжного искусства.

В евангельских сценах, украшающих реликварий Гетума II, исполненный в мастерской монастыря Скевра, наблюдаются изменения и в трактовке самих фигур — они заметно стилизованы и размещены на фоне сложной плетенки, которая обрамляет створки складня (*илл. 166*). С большим мастерством изображены на внутренних створках складня реликвария монастыря Хотакерац — удлиненные изысканные фигуры архангелов Гавриила и Михаила с распластанными крыльями. В данном на лицевой стороне реликвария поясном изображении заказчика князя Эачи Проша в молитвенной позе, с поднятыми руками ощущаются портретные черты.

Среди дошедших до нас немногих произведений мелкой пластики совершенно уникальна деревянная горельефная группа «Снятие с креста» из Авуц-Тара (Музей Эчмиадзинского собора), датируемая, по традиции, XI веком[26]. Несмотря на небольшие размеры скульптуры, мастер сумел передать в ней выражение страдания на мертвом лице Христа, взволнованность и испуг у Иосифа Аримафейского и Никодима. Ритмичные складки одежды, создавая игру света и тени, выявляют объемную структуру фигур. Обнаженное тело Христа исполнено более плоскостно (*илл. 167*).

Армения издавна славилась ковроделием. О большом развитии ковроделия в средневековой Армении имеются сведения у арабских писателей того времени, а также у итальянского путешественника Марко Поло, который в XXII главе своей книги путешествий писал: «Великая Армения — страна большая; начинается она у города Арзинга (Эрзинджан.— *Примеч. ред.*), где выделывается лучший в свете бокаран»[27].

Сохранилась уникальная, датируемая XIII веком вышивка золотой нитью с изображением двух тигров, обнаруженная раскопками Н. Марра в Ани в одной из могил возле церкви Григория Просветителя.

Несмотря на неблагоприятные исторические условия (иноземные завоевания, разрушение городов, уничтожение художественных ценностей), развитие армянского искусства никогда не прекращалось. Несмотря на гибель и порчу многих памятников, даже по тому, что сохранилось и что, по-видимому, составляет лишь незначительную часть созданного на протяжении веков огромного художественного наследия, можно судить о блестящих достижениях средневековой армянской культуры.

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

Средневековое искусство Грузии прошло сложный путь развития, теснейшим образом связанного с исторической жизнью страны и протекавшего в постоянных культурных взаимосвязях и взаимодействии с соседними странами. С одной стороны, очевидна преемственная связь искусства этой эпохи с культурой дофеодального времени, с другой — обогащение и углубление содержания, выработка и утверждение черт национального своеобразия, проявляющегося в большей или меньшей степени во всех областях искусства.

Средневековое искусство Грузии принято делить на следующие основные периоды.

Период раннего средневековья — с IV до середины VII века.

Переходный период — со второй половины VII до середины X века, не выходящий за рамки раннего средневековья, но связанный с историческими событиями, внесшими существенные изменения в жизнь страны.

Период зрелого средневековья — с конца X до XIV века, в основном падающий на время существования мощной единой феодальной монархии с высокоразвитой экономикой и культурой.

Архитектура и изобразительное искусство позднего средневековья — с XIV до конца XVII века — будут рассмотрены в следующем томе нашего издания.

Раннее средневековье — это время существенного перелома в общественной жизни Грузии, важный этап в упрочении и развитии грузинской национальной культуры. В IV веке на территории нынешней Грузии существовало два государства: в восточной части — Картли, наследник древней Иберии со столицей в Мцхете, а с начала VI века в Тбилиси; в приморской части — Эгриси (называемое римлянами Лазикой), объединившее в это время всю Западную Грузию, со столицей в Цихегоджи (или Археополис, по византийским источникам). В обоих грузинских государствах — развитое сельское хозяйство, скотоводство, различные ремесла, оба ведут оживленную торговлю с соседними странами.

В IV—V столетиях в Грузии начинают зарождаться феодальные отношения; происходит дальнейшее социальное расслоение общества. К первой половине IV века относится принятие Картли христианства в качестве официальной религии — событие, сыгравшее очень важную роль в дальнейшей культурной жизни Грузии. Как и в других странах христианского вероисповедания, искусство в Грузии в той или иной мере было связано с христианской церковью. В Эгриси новая религия официально была принята лишь в начале VI века.

Существенным фактором политической жизни Грузии была непрекращавшаяся в течение IV—VI веков борьба, как с оружием в руках, так и дипломатическая, с ее могущественными соседями — Римом, а затем Византийской империей и сасанидским Ираном — за утверждение и сохранение своей государственной независимости.

V—VII века — расцвет грузинской средневековой культуры. V веком датируются древнейшие сохранившиеся образцы грузинской письменности, хотя, по всей вероятности, грузинский алфавит существовал и раньше. К V веку восходят и перевод на грузинский язык Библии и древнейший из известных нам памятников оригинальной литературы — «Мученичество святой Шушаники» Якова Цуртавели.

Грузия, имевшая давние связи с Передним Востоком, с миром Средиземноморья, отныне теснее связывается с последним, в частности с Византией, Сирией и Палестиной, с соседней Арменией и Малой Азией. Грузинские монастыри уже с V века существовали в Сирии и Палестине, и позднее, в периоды раннего и зрелого средневековья, в Греции и на Синае [28]; здесь грузинские монахи бок о бок с греками, с представителями других народов занимались интенсивной литературно-переводческой деятельностью, что немало способствовало взаимному культурному обмену.

Грузинское искусство, имевшее очень древние традиции, обогащается во взаимодействии с искусством других народов, но и само вносит значительную лепту в общее развитие средневекового, так называемого восточно-христианского искусства.

Естественный ход развития грузинской культуры был на время приостановлен арабским вторжением во второй половине VII века. Дальнейшая культурная жизнь страны связана с периферией, с юго-западной

частью страны Тао-Кларджети, с Кахети и Западной Грузией, где на грани VIII—IX веков возникли новые государственные образования, были основаны крупные монастыри (в Тао-Кларджети), построены новые города, крепости и храмы.

IX—X столетия отмечены борьбой за изгнание иноземных захватчиков и за объединение разрозненных частей Грузии. Важным этапом этой борьбы стал XI век, когда владения арабского эмира, резиденцией которого являлся Тбилиси, были сильно урезаны и когда почти вся Грузия объединилась под властью царей из династии Багратионов. Окончательное же освобождение всей территории Грузии от иноземцев и превращение ее в единую феодальную монархию завершается в первой четверти XII столетия при царе Давиде Строителе, одном из самых выдающихся политических и военных деятелей древней Грузии. В течение XII века Грузия становится одним из могущественнейших централизованных государств Передней Азии.

Период со второй половины X века до 20-х годов XIII характеризуется мощным подъемом грузинской культуры — светской литературы (Мосе Хонели, Шавтели, Чахрухадзе, Шота Руставели), философской мысли (Иоанэ Петрици), монументальной живописи, чеканки, художественного украшения рукописей, разных видов декоративно-прикладного искусства; одновременно широко разворачивается строительство гражданских, оборонительных и культовых сооружений, основываются и расцветают новые города. Активную научную и литературно-переводческую деятельность ведут грузинские монастыри за рубежом — в Греции (на Афонской горе), в Константинополе, Сирии, Палестине, на Синае, в Болгарии (Петрицонский монастырь). В самой Грузии создаются новые крупные культурные центры — академии при монастырях Гелати и Икалто.

С XIII века политическое значение Грузии начинает падать. Страна подверглась страшному разорению со стороны хорезмского шаха Джалал ад-Дина, затем монголов, надолго установивших свое владычество; в конце XIV века это разорение довершил Тимур. Но и в тяжких условиях грузинское искусство сохраняет, а в отдельных случаях даже развивает художественные традиции предыдущего времени, что позволяет нам не отрывать этот период от предшествующей эпохи — эпохи второго расцвета средневекового грузинского искусства.

Рассмотрение архитектуры дофеодального времени показало, что уже на рубеже новой эры Грузия имела вполне сложившиеся традиции в области строительства городов, цитаделей, крепостей, зданий общественного назначения. От раннефеодальной эпохи до нас дошли остатки укрепленного города-крепости Уджарма. Возникший, по данным грузинских летописей, в III веке, этот город превратился в следующем столетии в один из крупнейших центров Картлийского царства. Но особенное значение Уджарма приобретает в V веке, когда царь Картли Вахтанг Горгасали переносит сюда столицу своего государства. К V—VI векам — царствованию Вахтанга и его сына Дачи Уджармели — относится основное строительство в Уджарме; город и позднее, по крайней мере до VIII—IX столетий, сохранял определенное значение, хотя с конца правления Дачи столица была перенесена в Тбилиси.

Сохранившаяся в развалинах цитадель города (ее площадь 1400 кв. м) состоит из верхней и нижней крепостей. Верхняя расположена на гребне горы, нижняя — по ее крутому склону к реке. Верхняя крепость имеет с трех сторон стены с башнями. С восточной стороны, из-за крутого скалистого склона их заменяла стоящая в небольшом отдалении сторожевая башня. Нижняя крепость, непосредственно примыкающая к верхней с севера, имеет в плане прямоугольное очертание. В ее стенах, примерно через равные интервалы, расставлены девять двух- или трехэтажных башен высотой 13—14 метров. Они завершаются зубчатым венцом, ограждающим верхнюю площадку. Главный вход в цитадель был устроен со стороны реки в центральной, особо укрепленной башне. Остальные башни имеют глухие внешние стены, а со стороны, обращенной внутрь цитадели,— широкие арочные проемы. В северо-восточном углу верхней крепости сохранились остатки двухэтажного сооружения, возможно, дворца Вахтанга Горгасали. Второй этаж был снабжен висячим балконом, откуда раскрывался великолепный вид на Иорское ущелье. Кроме того, в верхней крепости находились хозяйственные постройки и, по всей вероятности, жилые помещения для слуг, а также церковь V века, сохранившаяся в сильно переделанном виде.

Все древние строения Уджарма (среди них есть и более поздние) сложены из небольших квадров песчаника, обработанных не очень чисто, но прекрасно пригнанных друг к другу и образующих правильные горизонтальные ряды. Строгость и регулярность кладки, выполненной с подлинным мастерством, характерна для ранних крепостных сооружений. Очень типичны оконные и дверные проемы башен и дворца: их арки, сложенные из плоских клиньев, имеют ясно выраженное подковообразное очертание.

Из других памятников этого времени важнейшим является городище Накалакеви в Западной Грузии. Исследования показали, что Накалакеви соответствует древнегрузинскому Цихегоджи (Археополису) — столице западногрузинского государства Эгриси. К позднеантичному и раннефеодальному времени относятся и две другие крепости в Эгриси — Шорапани и Сканда, сохранившиеся в развалинах.

Все эти крепости и городища не настолько изучены, чтобы можно было произвести их точное хронологическое расслоение и четко охарактеризовать строительство рассматриваемого периода. Археологические раскопки последних лет обнаружили в Грузии ряд других значительных памятников этого времени.

Культовая архитектура в Грузии, по существу, появилась вместе с принятием христианства в качестве официальной религии. Христианская церковь поставила перед грузинскими зодчими совершенно определенную задачу, которая, естественно, была решена не сразу. Письменные источники говорят, что первоначально молящиеся не входили в церковь, поскольку «все были объяты великим страхом» перед новым богом. Очевидно, поэтому древнейшие церкви были очень малы по размерам, представляя собой скорее



168. Базилика в Болниси. 478—493 гг.

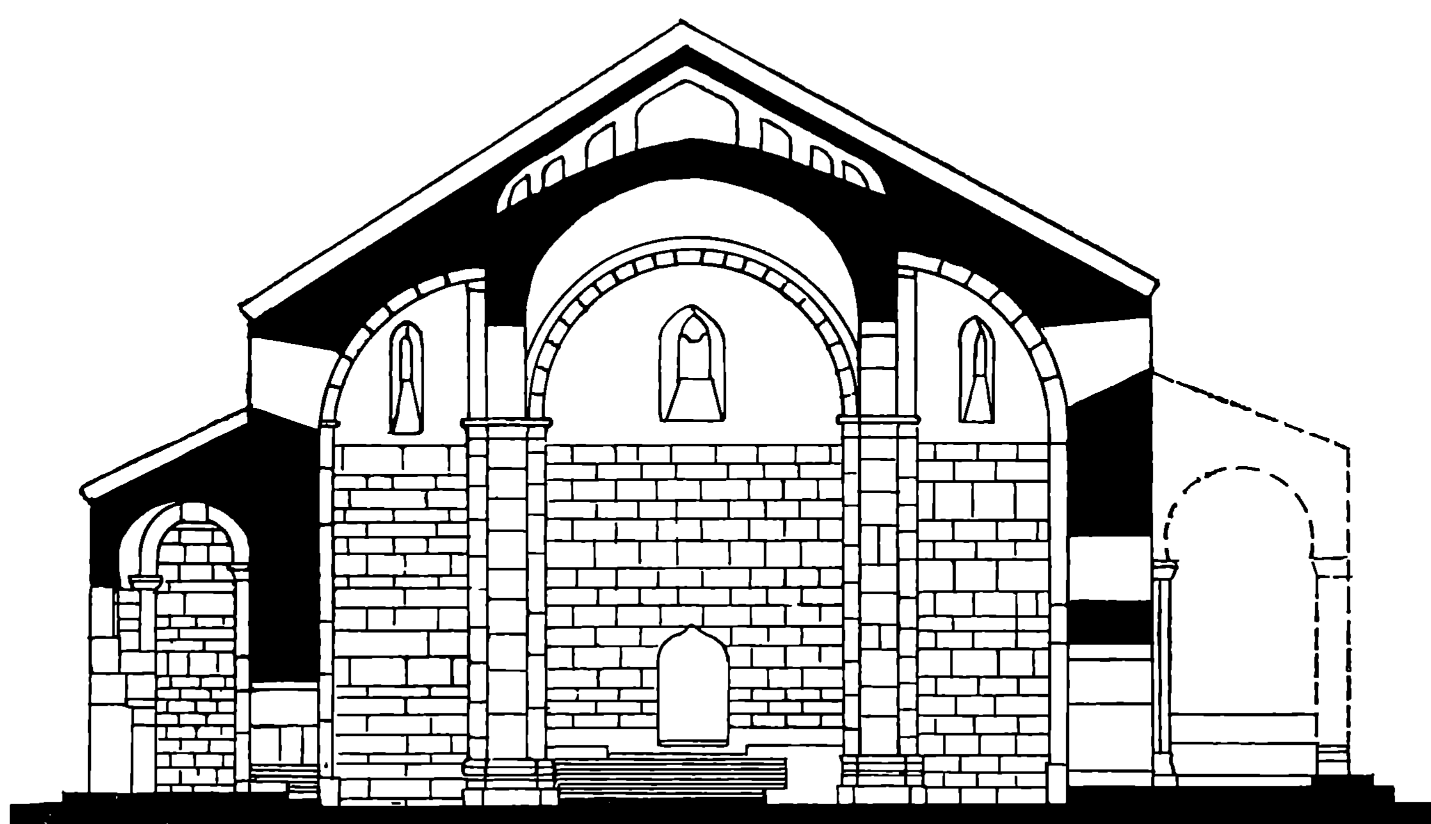
миниатюрные часовни. Лишь постепенно их сменяют более или менее вместительные сооружения, а к концу V века возводятся уже довольно большие храмы.

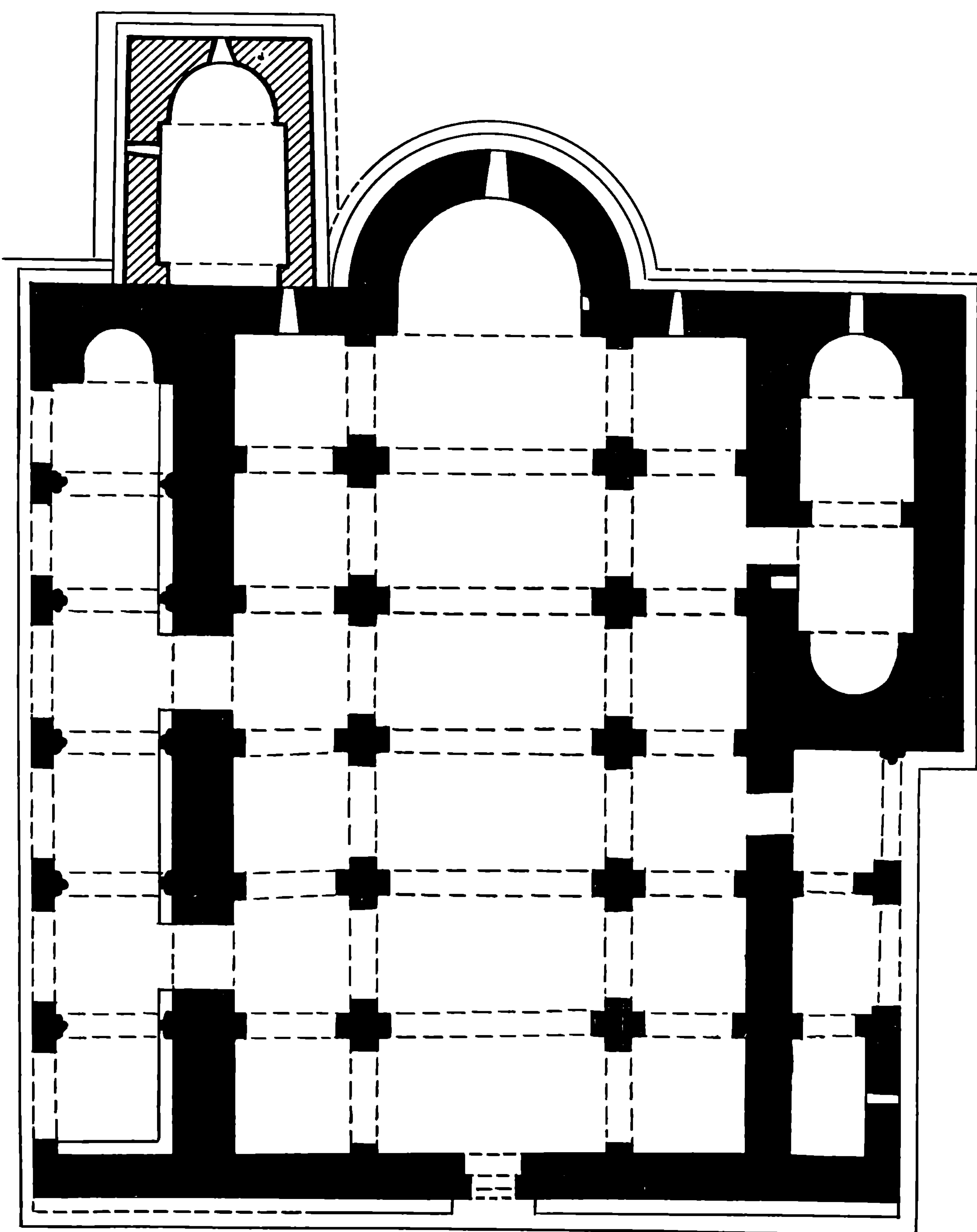
Постройка христианской церкви — задача неизвестная и чуждая грузинским мастерам — требовала определенных, уже освященных новой религией образцов. Первыми образцами для грузинских зодчих стали древнейшие базилики Палестины — страны, связанной, по легенде, с земной жизнью Христа. Тип базилики также был чужд грузинскому зодчеству, коренные традиции которого непосредственно связаны с центрическими композициями. В этой связи следует особо подчеркнуть значение древнейшего типа жилой ячейки, так называемой дарбази.

Древнейшие христианские церкви в Грузии не сохранились. Уцелело лишь несколько памятников, относящихся ко второй половине IV века. Судя по ним, строители пытались придать часовням внешний облик базилики с выделенным высоким средним нефом, хотя сущность этой архитектурной темы оставалась для них все еще непонятной. Настоящие трехнефные базилики, приближающиеся к общепринятым нормам, появляются лишь в конце V—VI столетиях в связи с широким распространением новой религии, а также появлением у строителей определенного опыта в создании культовых зданий. Грузинские базилики наряду с сооружениями этого типа в Армении, Сирии, Малой Азии и Месопотамии составляют как по строительным приемам, так и по художественному решению самостоятельную группу, относимую в литературе к типу «восточных». Грузия — одна из тех стран, где существование базилик не ограничено рамками раннехристианского времени; они строились иногда и в XI веке. Не давая в творческом отношении ничего нового, базилика постепенно утрачивает свое ведущее значение в культовом зодчестве, явно испытывая на себе влияние других архитектурных тем. В Грузии был создан своеобразный тип церковных зданий, являющийся переработкой базиликального типа и обычно называемый трехцерковной базиликой (внешний профиль базилики сохранен, внутри вместо нефов — три продольных изолированных помещения). В законченном виде этот тип не получил распространения в других странах. Известен также тип однонефной церкви.

Начиная с VI века основным типом культового зодчества становится купольный храм. Купольная архитектура Грузии, прошедшая длительный и своеобразный путь развития, обнаруживает много черт, родственных архитектуре всего христианского мира, и прежде всего Переднего Востока.

В Грузии сохранились ранние образцы известных во всем восточнохристианском мире типов церквей — так называемых церквей «свободного креста» («croix libre») и «вписанного креста» («croix inscrite»). Важ-





169, 170. Базилика в Болниси. 478—493 гг. Разрез и план

но то, что, восприняв некоторые общеизвестные, но близкие к собственным традициям типы храмов, Грузия развивает их вполне самостоятельно, сообразуясь с новыми задачами идейно-творческого характера. Это приводит к выработке новых самостоятельных типов, новых композиционных решений. Особенно ярко самобытность грузинской архитектуры проявляется в пространственном строе зданий, отраженном в их внешнем облике. Именно ранние купольные сооружения Грузии дают нам возможность более четко проследить внутреннюю закономерность эволюции грузинского зодчества эпохи.

Различные варианты крестового плана известны в Грузии уже с середины VI века. Общим для всех подобных вариантов является ядро — купол на квадрате, опирающийся непосредственно на стены,— тема, генетически связанная с монументальной архитектурой стран Переднего Востока, но имеющая глубокие корни и в местной архитектуре народного жилья. Конструктивная тема купола на квадрате, лежащая в основе многих замечательных архитектурных сооружений восточнохристианского мира, в Грузии сохраняет ведущую роль вплоть до позднефеодальной эпохи.

В VI—VII столетиях наиболее последовательную картину достижений в области культового зодчества дает разработка темы тетраконха (варианта купольного храма), развитие которой мы можем наблюдать по сохранившимся образцам — от простейшего строительного ядра до сложного, многосоставного организма, воплощенного в художественно совершенных формах. Наряду с этим уже в VII веке появляется тип храма с единственной (алтарной) апсидой и куполом, опирающимся на четыре свободно стоящих столба,— тип, предвосхищающий развитие купольной архитектуры в следующие периоды, в частности, в эпоху зрелого средневековья. Наконец, мы встречаем отдельные варианты купольных сооружений, не получившие широкого распространения, но свидетельствующие о сложности и многообразии творческих исканий.

Конец VI и первая половина VII века ознаменовались художественной зрелостью грузинского зодчества, наступившей после почти двухсотлетних творческих исканий, направленных на приспособление архитектурных форм к новым задачам, на достижение адекватного архитектурно-художественного выражения новых идей, выдвинутых в связи с принятием христианства. На переломе VI и VII веков сложились черты стиля, получившие отражение во многих памятниках культового зодчества. Со второй половины VII столетия, при изменившихся условиях общественной жизни, в архитектуре дают о себе знать новые черты, которые со временем, к концу X — началу XI века, приведут к выработке нового стиля — стиля эпохи зрелого средневековья.

Из множества церквей IV века — о них рассказывают летописи — сохранилась лишь крошечная часовня в древнем Некресском монастыре в Кахети. Эта церковь только внешне приближается к типу базилики, не обладая, однако, такими существенными, определяющими ее чертами, как подчеркнутая продольная ось и столбы, разделяющие нефы.

Характерным памятником культового зодчества V столетия является небольшая базилика в Дзвели



171. Базилика в Болниси. 478—493 гг. Капитель

Шуамта (в Кахети). Имея внешний вид обыкновенной трехнефной базилики, церковь обладает некоторыми особенностями: нефы, перекрытые полуциркульными сводами, разделены арками на столбах, ширина арочных проемов не превосходит ширину обычной двери. Узкие южный и северный нефы, не имеющие собственных алтарных апсид, в западной части церкви связаны между собой поперечным нефом той же, что и они, высоты. Благодаря этому вокруг среднего нефа как бы образуется трехсторонний обход — значение боковых нефов низведено до роли простой галереи. Мотив западного, поперечного, нефа, повторенный в другой базилике того же V века («Цхракара», монастырь Матани в Кахети), найдет потом широкое применение в сложившемся в Грузии оригинальном типе церковных построек — в так называемых трехцерковных базиликах. Архитектурное решение Дзвели Шуамта ближе к обычным нормам христианского зодчества, но настоящего понимания сущности базилики здесь все еще не достигнуто.

Самая значительная из ранних грузинских базилик — Болнисский сион (478—493 гг.) находится в селении Болниси, примерно в 70 километрах от Тбилиси *(илл. 168)*. Это — трехнефная базилика с выступающей полукругом алтарной апсидой, с арочной галереей вдоль всего северного фасада (почти полностью развалившейся), с небольшой входной галереей и баптистерием с южной стороны. Все три нефа, разделенные пятью парами крестообразных в плане столбов, забраны под общую двускатную кровлю *(илл. 169)*. Входы

в продольных стенах — один с юга, два с севера (западный вход пробит в XVII в.). Освещался храм из больших дверных проемов, сквозных арочных люнетов подковообразной формы над северными входами и из окон алтаря и западной стены (окна в продольных стенах также позднейшего происхождения). Диаконник и ризница здесь еще отсутствуют, нет и столь характерных для римско-эллинистических базилик нартекса и атриума, вообще неизвестных грузинским базиликам. Для Болнисского сиона как раннего памятника культового зодчества характерно наличие баптистерия — случай почти единственный в грузинской церковной архитектуре *(илл. 170)*. План баптистерия (с входом только из интерьера церкви) представляет собой вытянутый прямоугольник, заканчивающийся с востока и запада полукруглыми апсидами. Этот мотив встречается и в других постройках раннефеодального времени.

Внешний вид храма предельно прост. Формы его относительно мало дифференцированы, широко раскинувшийся корпус с пологими скатами кровли массивен. Обширная гладкая поверхность западного фасада, сначала лишь с единственным окном, большая выступающая апсида, громадная толщина стен, ощущаемая в проемах входов и в люнетах, создают впечатление строгости и мощи. Северная арочная галерея оживляет общий облик здания. Но особенно важную роль играет в Болнисском сионе цвет: стены сложены из чисто отесанных туфовых квадров бирюзового цвета необычайной яркости и красоты, благодаря чему суровая масса здания производит удивительно жизнерадостное впечатление. Украшения фасадов ограничиваются медальоном в центре восточного фасада и надписью над алтарным окном, резными базами и капителями северной галереи. На этой ранней ступени средневековой архитектуры решение фасада как композиционного целого пока еще не выдвигается в качестве художественной задачи. Все внимание зодчего поглощено созданием монументального внутреннего пространства. Впечатление монументальности в интерьере Болниси действительно достигнуто, несмотря на не очень крупные размеры базилики. Высокий средний неф в два раза шире боковых. Столбы связаны между собой подковообразными арками. Отличительная черта болнисского плана — отсутствие главного для базилик западного входа. «Вместо подчеркнутой продольной оси здания он (архитектор.— *Примеч. ред.*) стремится в длинном по природе своих форм здании затушевать, скрасить это восприятие продольности...»[29] Иначе говоря, здесь еще чувствуются отголоски подсознательной борьбы между коренной тенденцией опираться на традиционное пространственное восприятие и пропагандируемой церковью базиликальной формой.

Отдельные архитектурные приемы и элементы, вроде баптистерия, используемые в Болниси, связаны только с древней эпохой в истории грузинского зодчества и позднее исчезают. Это — прежде всего незначительная разница в высоте среднего и боковых нефов, перекрытых каменными сводами и помещенных под общей кровлей, что так же, как и отсутствие окон в продольных стенах, является характерной чертой древних «восточных» базилик, в частности малоазийских. Это — подковообразная форма арок, распространенная не только в Грузии, но и в Иране, Армении, а затем и в Малой Азии, Сирии и Месопотамии еще до появления ислама. Это — сквозные люнеты над горизонтальными каменными перемычками входов — мотив, встречающийся в первые века нашей эры в Иране и Сирии. Это — отсутствие пастофорий, открытая галерея северного фасада, имеющая в той или иной форме аналогии в архитектуре стран Переднего Востока. Очень характерна резьба, украшающая капители и базы не только в галерее, но и внутри здания *(илл. 171)*. Наряду с геометрическими и растительными мотивами, частично родственными сасанидским, в ней появляется христианский символ — крест, а также рельефы с изображением животных. Болнисский сион интересен еще и тем, что его стены сохранили самые древние на территории Грузии образцы грузинского письма, как и храм, датируемые последней четвертью V века.

Характерным образцом базилик VI столетия является церковь в селении Урбниси. Это, как и Болнисский сион, трехнефная базилика больших размеров, но имеющая входы с западной и южной сторон. В отличие от Болниси, алтарная апсида не выступает здесь за пределы внешнего прямоугольника здания. Четыре пары крестообразных в плане столбов связаны между собой арками с ярко выраженным подковообразным очертанием. Повышенный в более позднее время средний неф первоначально был, как в Болниси и в базилике в Хашми (конец V — начало VI в.), перекрыт общей с боковыми нефами двускатной кровлей, что свидетельствует о распространении в раннесредневековой грузинской архитектуре этого приема, лишь позднее уступившего место принципу выделения центрального нефа. Продольная ось здания, то есть собственно «базиликальность», в Урбниси выявлена сильнее, чем в Болниси.

Следует отметить и другие значительные базилики: церковь Анчисхати в Тбилиси, Цкаростави (VI в.) в исторической провинции Джавахети (ныне за пределами СССР), церкви Самеба (Троицы) в Хашми и Уриатубани (VI в.) в нынешнем селе Вазисубани.

Со второй половины VI и в VII веках в эволюции грузинских базилик наступает новый этап. Наиболее характерной особенностью становится значительное сокращение продольной оси. Церковь Уриатубани имеет всего две пары столбов, хотя ее план все еще вытянут в длину. В базиликах Горис Джвари близ селения Ахшани и в Баихо план почти приближается к квадрату. В дальнейшем эта тенденция к отходу от специфики базиликального пространства дает о себе знать еще явственнее. В VIII—IX веках встречаются церкви, планы которых сильно приближаются к планам купольных храмов. Влияние последних, кстати, проявляется и в отдельных элементах пространственной композиции.

Первые образцы трехцерковной базилики относятся к середине VI столетия. Появление их было вызвано потребностью одновременного совершения служб. Древнейшие памятники этого типа довольно элементарны по строению: три продолговатых помещения, соединенных между собой дверными проемами; среднее из них выше и несколько шире боковых, благодаря чему внешне здание получает профиль настоящей базилики. В дальнейшем, в связи с новыми практически-

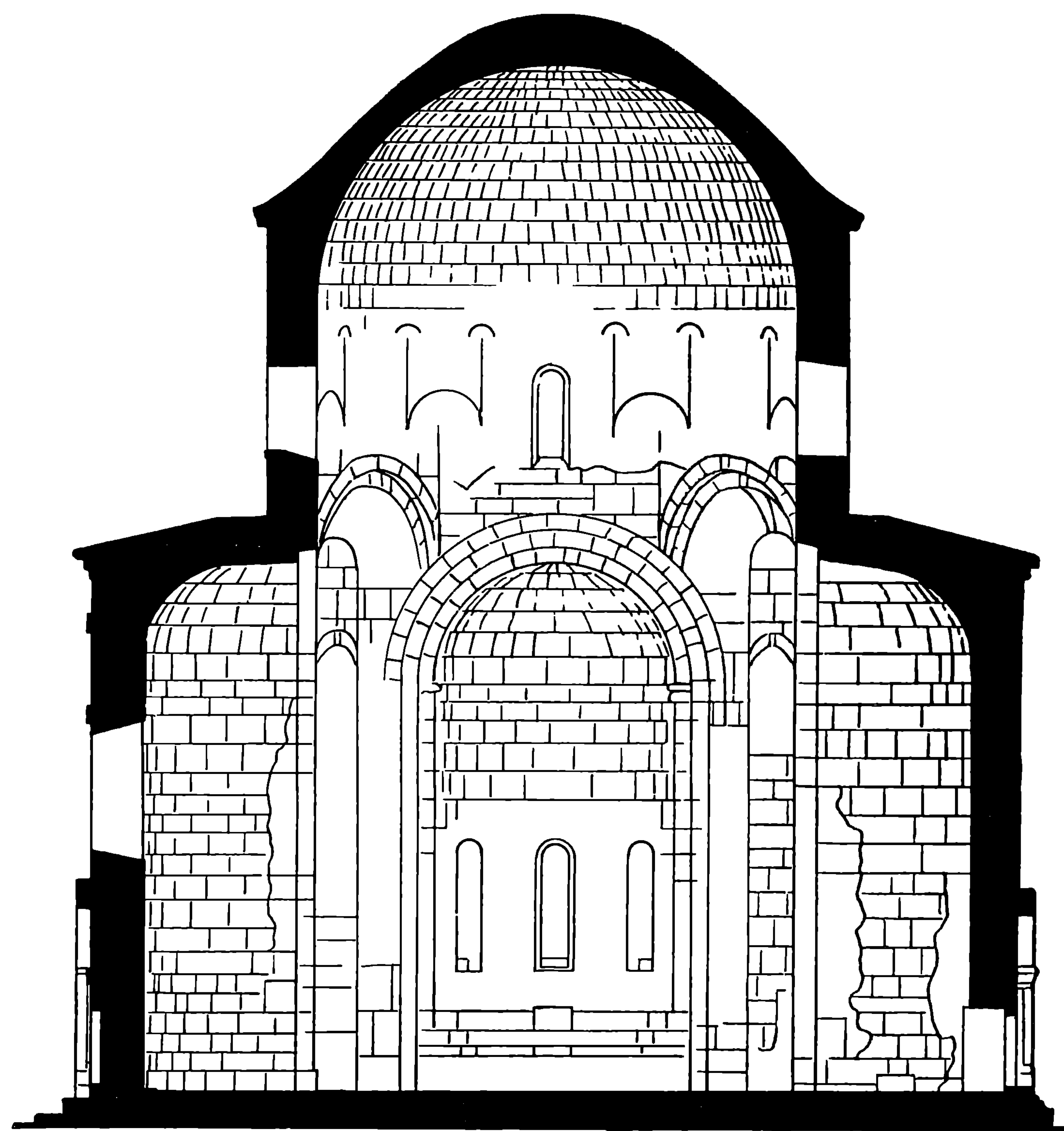
ми требованиями и более зрелым пониманием художественных задач, этот тип постепенно эволюционирует, усложняясь, но приобретая композиционную цельность. Сначала появляются нужные для ритуала диаконник и ризница, затем — западная галерея, соединяющая южную и северную церкви и как бы образующая вместе с ними трехсторонний обход вокруг центрального зала. Прототипы подобной галереи нетрудно обнаружить в грузинских базиликах V века, таких, как упомянутая выше Дзвели Шуамта и матанская «Цхракара». Затем появляется новый мотив — двух- или трехарочный вход в боковые церкви и в западную галерею с арками на круглых столбах. Меняется и соотношение церквей. Средняя церковь теперь значительно шире и выше боковых, она обильно освещена окнами со всех четырех сторон. Боковые церкви, хотя и имеют собственные алтари, фактически низведены до роли галереи. Таким образом, вместо стоящих в ряд трех церквей мы имеем усложненную композицию, построенную на контрастах, на различии художественных форм каждой из трех церквей.

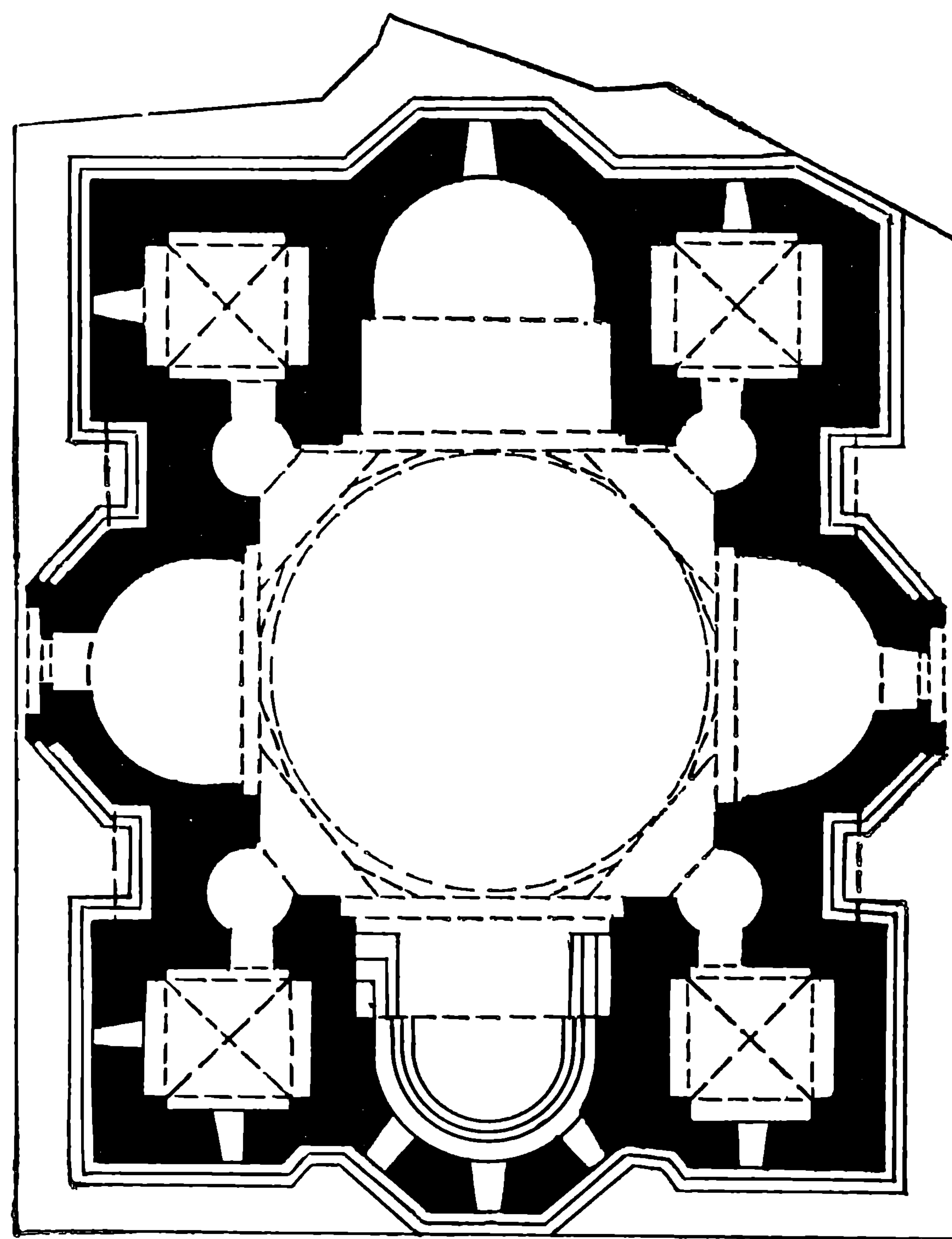
Как пример развитого типа трехцерковной базилики следует назвать церкви в монастырях Зегани, Некреси, церковь Амидастури в Вачнадзиани — все они находятся в Кахети и относятся к рубежу VI—VII веков.

Простейшим видом христианской культовой постройки были однонефные храмы, получившие распространение в качестве сельских часовен и церквей. Они состояли из единственного, ничем не разделенного прямоугольного нефа и полукружия апсиды. К нефу обычно прибавлялся придел с одной из продольных сторон. Впоследствии однонефные церкви станут постоянно сопутствовать купольным храмам, даже тогда, когда исчезнут все другие виды некупольных церквей. Ранний пример памятника этого типа — церковь Олтиси (ныне Кущи, VI — начало VII в.) в исторической провинции Триалети. Из других однонефных памятников V—VI столетий следует упомянуть две церкви на Кацхском столпе (Чиатурский район), привлекающие внимание прежде всего совершенно необычным местоположением — на верхней площадке скалы, вздымающейся в виде столпа на 40 метров. (В настоящее время вершина столпа, который в результате воздействия атмосферных явлений оказался оторванным от скалистого хребта, недоступна. Достигнуть ее и изучить уцелевшие там остатки сооружений удалось лишь специальной альпинистской экспедиции.)

Переходя к анализу купольных построек, мы сможем на нескольких наиболее показательных примерах проследить постепенное усложнение их композиционных и конструктивных решений.

Одним из характерных образцов ранних купольных храмов служит старая церковь монастыря Шиомгвиме (к северо-западу от Тбилиси). Церковь наполовину врыта в землю, что, по-видимому, вызвано личным желанием самого основателя монастыря, погребенного тут же. План церкви довольно элементарный: ясно выраженный снаружи простой крест с единственной апсидой для алтаря и тремя прямоугольными рукавами, из которых западный намного длиннее южного и северного, имеющих весьма незначительную глубину. Таким образом, мы имеем церковь простей-





172, 173. Храм Джвари в Мцхете. 586/7—604 гг. Разрез и план



174. Храм Джвари. 586/7—604 гг. Восточный фасад

шего типа croix libre, широко распространенного во всем христианском мире. Центральный квадрат перекрыт не куполом, а восьмичастным сомкнутым сводом, опирающимся на четыре тромпа, каждый из которых выведен в два уступа. Здесь уже четко выявлена особенность строения грузинских куполов: полусферическая часть, то есть собственно купол (в данном случае сомкнутый свод), возвышается на многогранном барабане, имеющем окна. Купол на барабане приобретает значение как бы второго этажа, превращаясь не только внутри, но и снаружи в доминанту всего сооружения. В постройках раннефеодальной эпохи барабан купола обычно делается восьмигранным. Ширина его, в особенности снаружи, значительно превосходит высоту, что придает ему несколько приземистый вид. Таков и барабан в Шиомгвиме: простой, четко очерченный, башнеобразный восьмигранник, перекрытый пирамидальной восьмигранной же кровлей. Храм освещался, помимо четырех проемов в барабане, еще двумя окнами — в алтарной апсиде и в южной стене. Первоначальный облик церкви Шиомгвиме отличался аскетической простотой и строгостью. В настоящее время цельность впечатления несколько нарушается позднейшими разновременными и разнородными пристройками с западной стороны.

Образец простейшего тетраконха — церковь Дзвели Гавази в Кахети (VI в.). Характерным для купольных памятников раннего времени, в частности Дзвели Га-



175. Храм Джвари. 586/7—604 гг. Южный фасад

вази, является буквальное повторение снаружи внутренних очертаний здания, что приводит к несколько примитивному сочетанию приземистых цилиндров, поверх которых, в середине, на невысоком барабане, также помещался купол. Размеры храма все еще очень малы — элементарная композиция плана не давала конструктивной возможности расширения подкупольной части.

О настойчивых поисках путей к созданию обширного внутреннего пространства свидетельствует значительно более сложный по композиции храм Ниноцминда в Кахети (третья четверть VI в.). Перед строителем стояла задача создания большого кафедрального собора. Это требовало внесения определенных изменений в известные раньше планы купольных построек, размеры которых лимитировались тем, что купол опирался на четыре угла центрального квадрата без свободно стоящих подкупольных столбов. С целью расширения подкупольного пространства церкви и тетраконха ниноцминдский зодчий срезал углы центрального квадрата и между четырьмя апсидами, по диагоналям, разместил еще четыре помещения несколько меньших размеров. Таким образом, купол получил восемь опор и соответственно восемь подкупольных арок. Это дало возможность впервые возвести купол значительно больших, чем прежде, размеров. Каждое из дополнительных помещений имеет самостоятельный вход. В плане все они прямо-

угольники, к которым с двух противоположных сторон примыкают апсиды — мотив уже известный нам по баптистерию Болнисского сиона. Возможно, и здесь в одной из комнат помещался баптистерий, другая могла быть предназначена для женщин, а две комнаты, расположенные по сторонам алтаря, служили диаконником и ризницей. Звездообразный план Ниноцминды внутри четко дифференцирован; помещения, расположенные по диагонали, подчинены четырем апсидам, они открываются в сторону центрального пространства более узкими, чем последние, проемами и в отличие от апсид, имеющих окна, освещаются только из подкупольной части. Алтарная апсида выделена наличием трех окон. Благодаря этому акценту в интерьере храма сохраняется соподчинение форм, способствующее цельности впечатления. Первоначально храм, по-видимому, был перекрыт сомкнутым сводом с четырьмя окнами. Все внутреннее пространство, которое раскрывалось перед входящим сразу же, целиком, должно было производить весьма величественное и внушительное впечатление.

Внешний облик Ниноцминды, повторяющий внутреннее членение, как бы продолжает линию Дзвели Гавази. Четыре больших цилиндра апсид чередуются в Ниноцминде с четырьмя малыми, соответствующими полукруглым дополнительным помещениям. Это несколько аморфное нагромождение масс завершалось очень широким барабаном купола. Художественно законченных фасадов нет и в Ниноцминде, но с восточной стороны, где нижней части алтарной апсиды придана граненая форма, можно усмотреть робкую попытку внести в облик здания декоративный элемент.

Ниноцминдский собор типично переходное и единственное в этом смысле произведение, получающее очень важное значение, если рассматривать его в свете эволюции крестовокупольных сооружений. В этом отношении очень показательна его связь с предыдущими памятниками, такими, как Дзвели Гавази. В то же время он — непосредственный предвозвестник группы памятников типа Джвари.

Храм Джвари около Мцхеты, или Мцхетский Джвари, или большая церковь Креста (586/7—604 гг.) является одним из выдающихся произведений древнегрузинской архитектуры, в котором творческие искания первых веков христианского зодчества достигают художественной зрелости, а стиль эпохи находит свое законченное выражение. Храм Джвари, построенный эрисмтаваром Стефаносом на горе, у слияния рек Куры и Арагви, напротив древней грузинской столицы Мцхеты, сохранил до наших дней свой первоначальный облик, не претерпев сколько-нибудь существенных искажающих переделок.

План Джвари (*илл. 172, 173*) завершает искания, которые мы наблюдали в Дзвели Гавази и Ниноцминде. В нем получает, в частности, свою дальнейшую разработку и законченность плановая композиция Ниноцминды. В основу плана также положен тетраконх. По сторонам квадрата расположены рукава, состоящие из апсидного полукружия и прямоугольной бемы между апсидой и подкупольным пространством. Восточная и западная бемы несколько глубже двух остальных, что делает ось восток — запад немного длиннее оси север — юг. Входы устроены с юга и севера, в апсидах. Как и в Ниноцминде, углы подкупольного квадрата раскрыты; здесь ниши играют роль связующих звеньев между отдельными частями: через них подкупольное пространство сообщается с четырьмя угловыми помещениями (диаконником и ризницей по сторонам алтаря, женской комнатой и комнатой для семьи эрисмтавара). Но в Джвари комнаты расположены уже не радиально, что придавало ниноцминдскому плану звездообразный вид, а параллельно к осям апсид.

Ядром здания является центральный квадрат, увенчанный широким сферическим куполом на восьмигранном барабане. Купол, доминирующий над всем интерьером, определяет формы и пропорции остальных частей здания. Полусфере купола отвечают по своему характеру полукружия четырех апсид, перекрытых конхами. В архитектурном пространстве храма, отличающемся уравновешенностью элементов, спокойствием и редкой гармоничностью пропорций, мастер с большим тактом расставляет нужные акценты. Он достигает этого не только удлинением одной из осей, но и продуманной системой освещения интерьера — системой, впервые наметившейся в Ниноцминде.

Внешний облик Джвари ясно отражает его внутреннее членение. Но в отличие от Дзвели Гавази или Ниноцминды, где внешние формы механически повторяют очертания внутреннего пространства, в Джвари достигнуто художественно осмысленное соответствие внутренних и внешних форм. Впервые в средневековой грузинской архитектуре решение фасада приобретает значение самостоятельной, сознательно поставленной художественной задачи.

Центром и основанием композиции снаружи, связывающим главнейшие ее части, также служит подкупольный квадрат. Он четко очерчен простым, идущим по периметру карнизом. Над ним — широкий, относительно небольшой высоты восьмигранный барабан купола, увенчанный характерным для эпохи карнизом, состоящим из сплошного ряда мелких арочек. Кровля очень пологая, следующая формам купольного перекрытия. Из того же центрального квадрата исходят рукава креста. Их кровли, раскрывающиеся зонтообразно, словно продолжают форму перекрытия купола, создавая своеобразные реплики со всех четырех сторон и способствуя цельности и законченности впечатления. Рукава креста снаружи более высокие, чем угловые комнаты, отделены от них нишами и немного выдаются за линию боковых стен в виде трехгранного выступа. Таким образом, каждый фасад состоит из трех частей: расположенного в центре трехгранного выступа, соответствующего внутренней апсиде, и фланкирующих его с двух сторон плоских стен, соответствующих угловым комнатам. По своим общим формам фасады попарно соответствуют друг другу: восточный — западному, южный — северному. Но разработка деталей — распределение оконных и дверных проемов, декор даются дифференцированно, в зависимости от реальных требований и конкретных условий восприятия каждого фасада.

Неглубокие арочные ниши восточного фасада, отделяющие средний выступ от боковых частей, перекрытых односкатной кровлей, имеют в плане очертание трапеции. Все грани выступа имеют по одному окну, которые объединены общим рельефным навершием, повторяющим над каждым из них очертание

арки. Навершия боковых окон, продолжая мотив, украшающий средний выступ, помогают взаимосвязи отдельных частей фасада. Над тремя центральными окнами помещены рельефные изображения ктиторов. Композиции рельефов, сохраняя некоторую самостоятельность, немыслимы друг без друга. Мастер глубоко осмыслил их как декоративный элемент, как органичную часть архитектурного целого. Вместе с центральными окнами эти рельефы создают доминанту, связывающую воедино весь фасад *(илл. 174)*.

Западный фасад, находящийся прямо над обрывом, можно обозревать только с очень большого расстояния или же в сильном ракурсе. И потому архитектор довольствуется здесь самым общим членением. Южный фасад (он наряду с восточным считался главным) выделен исполненным с исключительным мастерством рельефом, изображающим вознесение креста ангелами,— сюжет, широко распространенный в раннехристианскую эпоху. Рельеф помещен в люнете над главным входом *(илл. 175)*.

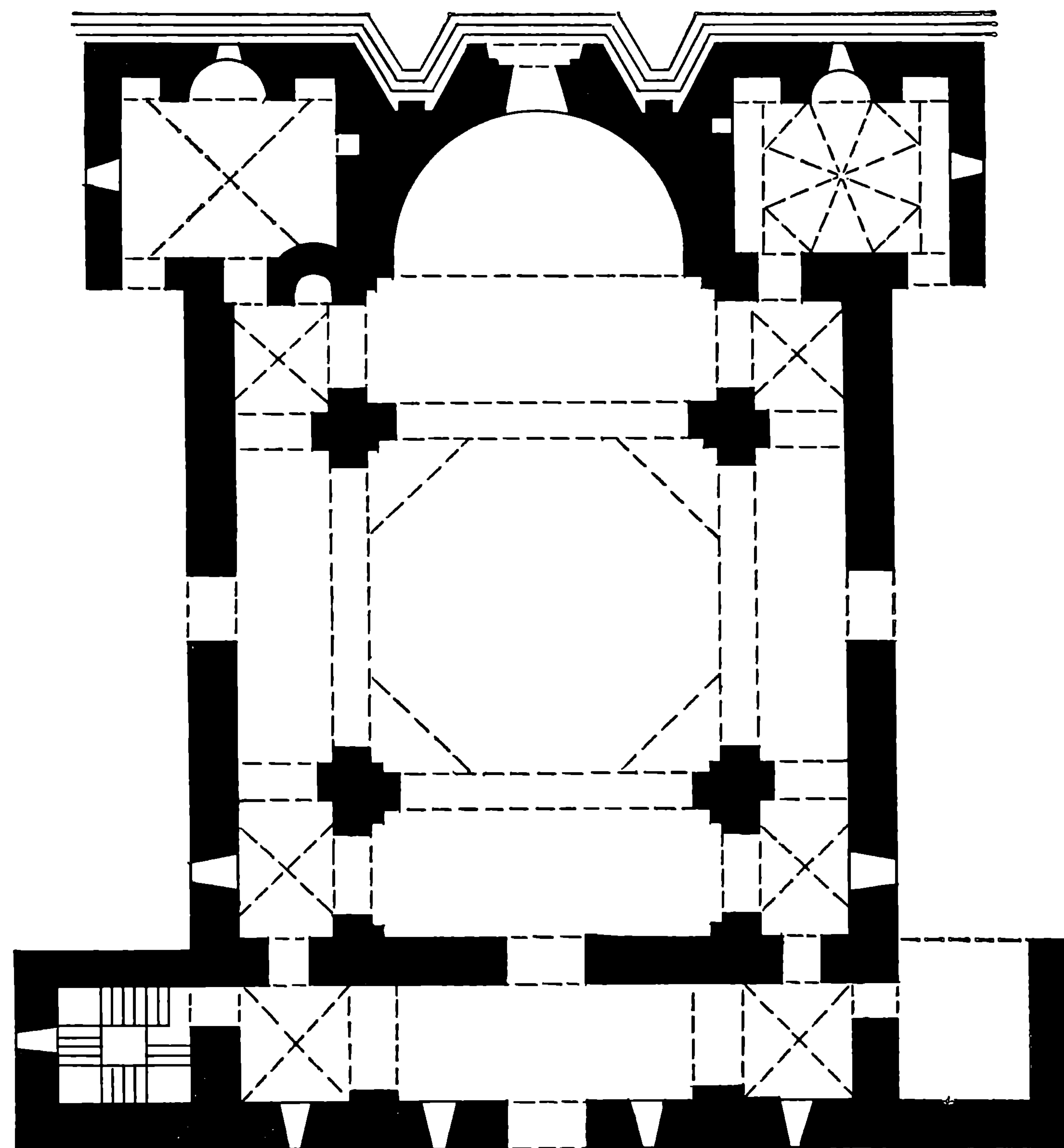
Джвари построен из великолепно обработанных квадров песчаника бледно-розового, а в некоторых частях более темного цвета; блестящее мастерство кладки проявляется как во внутренней и внешней облицовке стен, где ряды проходят ровными горизонталями, так и в сводах.

Внешний облик Джвари, так же, как и его внутреннее пространство, поражает зрителя цельностью и совершенством пропорций. Это словно кристалл, в котором все органично. От него веет целомудренной строгостью, удивительным спокойствием и силой, но без архаической подавляющей тяжести. Строитель храма с изумительным мастерством связал его с окружающей природой. Впечатлению этой неразрывной связи способствуют и безошибочно найденный масштаб, и тектоника храма, словно вырастающего из горы.

В Джвари впервые дана в законченном виде рассмотренная выше основная структура средневекового грузинского купольного храма, которая в дальнейшем, несмотря на изменения пропорций, соотношения осей и отдельных частей сооружения, останется незыблемой.

Мцхетский Джвари вызвал к жизни целую группу памятников того же типа. Это храмы первой половины VII века в трех разных провинциях: Атенский сион в Картли, большой купольный храм в упоминавшемся уже комплексе Дзвели Шуамта в Кахети и Мартвильский кафедральный собор в Западной Грузии. Из них по плану и по строению масс наиболее близок к Джвари Атенский сион, строитель которого явно подражал предшественнику; несколько изменены лишь пропорции храма — барабан купола стал массивнее. Но внутреннее пространство и здесь гармонично и величественно, хотя многочисленные фасадные рельефы не приведены, как в Джвари, в единую систему. Напротив, строитель Мартвили отходит от прототипа и в решении отдельных частей интерьера, и во внешнем оформлении апсид. Внешний вид Мартвили почти полностью изменен позднейшими переделками.

В Дзвели Шуамта наряду с храмом типа Джвари, но значительно уступающим ему по масштабу, следует отметить вторую купольную церковь, тоже VII века, еще меньшую по размерам. План Джвари представлен здесь в измененном виде — без угловых комнат, но с угловыми связующими нишами, потерявшими, таким образом, свое смысловое назначение. Вследствие этого вся постройка выглядит как декоративная вариация на тему Джвари. Как и все культовые здания Кахети, храмы Дзвели Шуамта выстроены из булыжника с применением в угловых частях квадров из водяного туфа.

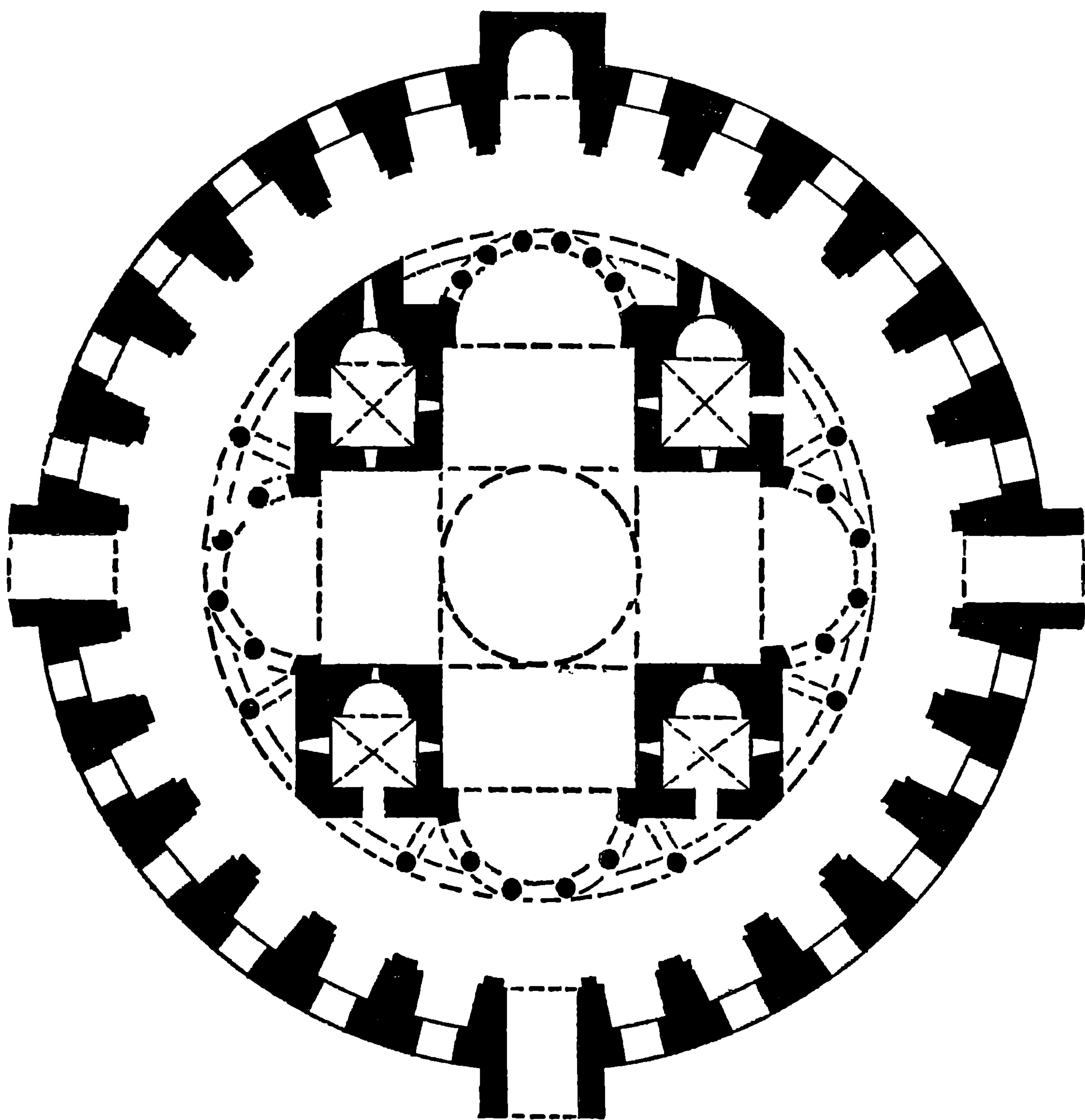


176. Храм Цроми. 626—634 гг. План

Помимо Джвари и памятников его типа, в рассматриваемую эпоху появляется ряд других центрально-купольных сооружений с новыми композиционными и конструктивными решениями. Одним из наиболее значительных памятников, знаменующих рождение новых архитектурных тем, является храм в селении Цроми (626—634 гг.), в исторической провинции Картли, во многом предвосхищающий развитие грузинской архитектуры зрелого средневековья (*илл. 176*). Ядром плана и здесь служит подкупольный квадрат, но купол впервые поставлен на четыре свободно стоящих, крестообразных в плане столба — тема эта в ту же эпоху выдвигается и в других странах Переднего Востока, в частности в Армении. Три рукава креста прямоугольны, и только к восточному примыкает полукружие алтарной апсиды, по сторонам которой находятся самостоятельные приделы. В первом этаже западной части здания расположен нартекс, а над ним — полностью открытые хоры. Сильно увеличивая внутреннее пространство, хоры, а также соответствующий им в восточной части алтарь создают равновесие по продольной оси, выявленной здесь сильнее, чем в храмах типа Джвари.

Очень важным моментом в свете последующей эволюции культового зодчества является включение апсиды в пределы внешней линии стены. В дальнейшем грузинская церковная архитектура сохранит эту черту в памятниках, представляющих основную линию ее развития. Зодчий храма Цроми решает существенный конструктивный вопрос, связанный с отказом от выступающей апсиды. С фасадной стороны, там, где апсида граничит с боковыми помещениями, он врезает в толщу стены две глубокие ниши. Это дает возможность избавиться от излишней массы камня, образующейся в треугольниках между внутренним полукружием и прямой линией фасада. Имеющий конструктивный смысл, этот прием дает и определенный художественный эффект. Две арочные ниши вместе с алтарным окном создают доминирующий аккорд в центре обширной плоскости фасада. Ниши, в которых, возможно, находились скульптуры, своими глубокими тенями контрастируют с ярко освещенной гладью стены. Они как бы отмечают и выделяют алтарь.

О сложности задачи сочетания прямолинейной стены с алтарным закруглением и о смелом, новаторском подходе к ее решению цромским мастером свидетельствует сравнение этого храма с некоторыми сирийскими базиликами V—VII столетий, где, по существу, так и не было найдено удовлетворительного художественно-конструктивного решения этой задачи. Характерно, что в Грузии она впервые была выдвинута и решена именно в Цроми, в эпоху, когда уже вполне созрели возможности для художественно законченного оформления фасада, а не раньше, скажем, в больших базиликах VI века, где внимание зодчих еще целиком было поглощено художественными проблемами внутреннего пространства. Мотив треугольных ниш на восточном фасаде, разработанный в Цроми, на долгие века вошел в репертуар грузинской архитектуры. С этим же было связано четкое выделение восточного фасада. Наконец, на все последующее время прочно утверждается в крестово-купольной архитектуре Грузии фронтонное завершение всех четырех рукавов, впервые получившее законченное выражение также в Цроми.



177. Храм Бана. VII в. План

Западный, южный и северный фасады Цроми отличаются строгим ритмическим членением, достигнутым продуманной системой распределения проемов. Центральная ось всех трех фасадов разработана одинаково: прямоугольный вход, увенчанный арочным тимпаном, над ним широкое арочное окно на уровне хоров и, наконец, как бы завершающее композицию круглое оконце под щипцом фронтона. Этот повторяющийся трижды лейтмотив увязывает между собой все три фасада, способствуя впечатлению цельности всего организма храма.

Скупые резные украшения Цроми — кресты, стилизованные растительные мотивы в навершиях и наличниках — сконцентрированы вокруг проемов. Исполнение декора отличается артистизмом и изысканностью, которые вообще присущи храму. По характеру орнамента он очень близок к народной резьбе по дереву, явно показывая генетическую связь с ней.

Суровые стены Цроми, сложенные с исключительным мастерством, четкое равновесие его масс, точность профилировки, широкий размах его арок, очертания которых тонко прочувствованы, гармоничные пропорции производят сильное впечатление. Конха алтаря в Цроми была украшена мозаикой, сохранившейся лишь частично. Все же остальные своды и стены, сложенные так же чисто, как и с фасадной стороны, оставались без декора.

К рассмотренным памятникам стилистически близка крохотная церковь в Самцевриси (VII в.), в Восточной Грузии. Наполовину развалившаяся во время землетрясения 1940 года и затем полностью восстановленная, Самцеврисская церковь как по качеству технического выполнения, так и по художественным достоинствам — лаконичность и выразительность форм, безукоризненно найденные пропорции,— является, несомненно, одним из лучших произведений средневековой грузинской архитектуры, свидетельствующим об исключительно высоком общем уровне ее достижений в эту эпоху.

В отличие от Цроми — сооружения типа «вписанного креста», очертания креста выявлены в Самцевриси и снаружи (единственная восточная апсида скрыта линией фасада). Внутри — единое пространство, без каких-либо дополнительных помещений, увенчанное типичным для того времени барабаном купола, опирающимся на угловые тромпы. Внешние украшения ограничиваются простейшими оконными навершиями и очень типичным арочным карнизом, венчающим барабан купола. Стены выложены из прекрасно отесанных, правильной формы крупных квадров, уложенных ровными горизонтальными рядами.

О богатстве архитектурного творчества и постоянных исканиях в области композиционных решений свидетельствует кафедральный собор Бана [30], находящийся ныне на территории Турции. Он принадлежит к типу, выработанному и распространившемуся лишь



178. Храм Бана. VII в. Аркада в алтаре

в Грузии и в Армении, хотя и здесь сохранилось только несколько подобных сооружений.

Бана представляет собой тетраконх с круглым обходом — конструктивно весьма оригинальную и сложную постройку *(илл. 177, 178)*. Тетраконх заключен в Бана в два концентрических круга, образующих сплошную обходную галерею вокруг него. Апсиды в нижней своей части опоясаны сквозной аркадой на колонках, южная, западная и северная апсиды с четырьмя колонками каждая образуют открытые проходы в галерею, и лишь в восточной, алтарной апсиде колонны (их шесть) поставлены на невысокий барьер. Между рукавами, во всех четырех углах, расположены небольшие помещения в три яруса — значит, тема тетраконха с угловыми комнатами находит здесь своеобразное продолжение. Эти угловые части служат в то же время устоями, на которых покоится купол. Конструктивно наиболее сложным было возведение внутренней стены обхода, то есть внутреннего концентрического пояса; дело в том, что значительные части этой стены, поднимающиеся на большую высоту, внизу опираются на колонны апсид и на дополнительные колонны. Возможно также, обход имел второй этаж.

Когда производился обмер памятника в начале XX века, трудно было представить его первоначальный облик. Скорее всего внешние массы храма состояли из двух цилиндров — нижнего, очень широкого, соответствующего корпусу здания, и барабана купола, диаметр которого был значительно у́же (около десяти метров). Судя по развалинам, внутреннее пространство храма должно было производить весьма внушительное впечатление. Обращает на себя внимание очень высокий корпус: высота рукавов основного креста в три с лишним раза превосходит ширину; арочные проемы угловых комнат, расположенные в три яруса, и колоннады апсид подчеркивали величественность масштаба.

Особый интерес представляет декор Бана, в частности капители колонн с элементами сильно перера-

ботанного мотива ионической волюты. Снаружи по всей окружности нижней части цилиндра шел сплошной арочный пояс, а над арками, в треугольных полях, имелись украшения в виде рельефных стилизованных гранатов.

Бана является памятником завершающей фазы грузинской архитектуры раннефеодальной эпохи. Можно назвать еще ряд купольных храмов VII века. Не дающие, по сравнению с рассмотренными произведениями, ничего принципиально нового, они тем не менее еще раз свидетельствуют о сложении совершенно определенного стиля, проявляющегося как в общем архитектурном решении здания, так и в его частностях.

Уже ранняя средневековая грузинская архитектура опиралась на сложившиеся традиции в области использования строительных приемов и материалов, преемственно связанные с дохристианской эпохой. Вся монументальная архитектура Грузии, богатой природным строительным камнем самых различных пород и различной окраски (песчаники, известняки, туфы, базальт, мрамор),— архитектура каменная. Стены церковных сооружений складывались из гладко отесанных квадров, уложенных правильными горизонтальными рядами на известковом растворе. В восточной провинции Грузии — Кахети строили обычно из булыжника. В гражданских и крепостных сооружениях вместо гладко тесанных квадров использовался камень более грубой тески, но правильность рядов выдерживалась.

При выборе строительного материала мастера руководствовались не только чисто практическими, но и художественными соображениями. Заботясь, в частности, о цветовом оформлении стен, зодчие сознательно подбирали камень определенного оттенка, отдавая предпочтение светлым, жизнерадостным тонам. Характерно, что в Грузии никогда не применяли мрамора. Кровли ранних построек, если не считать незначительных фрагментов, не сохранились. По-видимому, были распространены два вида черепицы — чередующаяся друг с другом плоская и полукруглая. Качество технического выполнения строительных работ, в частности кладки стен, сводов и арок, было высоким, достигая в лучших памятниках эпохи подлинного артистизма.

На протяжении трех с лишним столетий — с первой трети IV века до середины VII — грузинская архитектура успела пройти значительный путь развития. Как мы уже видели, примерно первые два столетия ушли на освоение задач, выдвинутых в связи с возникновением новой культовой архитектуры, на выработку новой художественной формы для воплощения нового содержания. К концу VI века уже была достигнута высокая степень художественной зрелости архитектуры. Такие памятники, как Джвари, Цроми, Самцевриси и многие другие, позволяют говорить о вполне сложившемся стиле. Ему свойственна ярко выраженная строгая классичность. Она проявляется не только в интерьере, но и во внешнем облике, так как грузинская архитектура уже в это время совершенно сознательно выдвигает проблему фасада. Иными словами, на грани VI—VII столетий была найдена взаимная обусловленность внутреннего пространства и наружных масс — создается художественно продуманный облик здания. Наличие разработанного фасада, как результат длительной эволюции, резко отличает грузинскую архитектуру от современной ей архитектуры Византии, где фасад в это время не играл существенной роли. Для грузинских построек VI—VII веков типичны ясность и логичность построения четко дифференцированных геометрических масс, поднимающихся ступенями снизу до барабана купола; равновесие отдельных частей сооружения, рассчитанных обычно на фронтальное восприятие. Эти постройки поражают спокойствием, величественностью и монументальностью при отсутствии излишней массивности и тяжести, средневековой мрачности и мистичности. Напротив, им свойственны человечность масштаба, спокойные пропорции, мажорность (чему немало способствует и камень светлой окраски), очень сдержанное применение декора, глубокое понимание соотношения архитектуры с окружающей природой. Примечательны исключительно высокий уровень технического выполнения, подлинное мастерство и артистизм обработки и кладки камня, выведения простейших и строгих профилей, очертания арок и сводов, какое-то особое «чувство материала».

Никогда впоследствии мы не сможем ощутить с такой остротой красоту ничем не прикрытой конструкции — арки, тромпа, свода, конхи, купола. Будут меняться конкретные пропорции и отдельные конкретные формы. Но многие черты, сформировавшиеся в раннюю эпоху, сохраняются на всем протяжении существования средневекового грузинского зодчества.

Распространение христианства в Грузии выдвинуло задачу создания отвечающих новому мироощущению художественных образов, композиций и в области скульптуры. Как и другие виды грузинского искусства эпохи раннего феодализма, она включается в общее русло раннехристианского искусства на Востоке, откуда черпает темы и сюжеты. Намечаются точки соприкосновения и с искусством нехристианских стран Востока, таких, как сасанидский Иран. Но в Грузии, обладающей древнейшими художественными традициями, воспринятые извне элементы переосмысливались на основе этих традиций.

В скульптуре широкое распространение получает рельеф. Рельефная фигурная пластика находит применение в декоре храмов. В базилике Болнисского сиона (V в.) орнаментальные мотивы, символические изображения животных украшают в основном капители пилястров и столбов интерьера церкви.

Сюжеты композиций (павлины по сторонам креста, олени, щиплющие листья растений, летящая птичка с венком в клюве и другие мотивы) восприняты из раннехристианского искусства. Некоторые сюжеты, в частности сидящие в геральдических позах львы (между ними бежит серна), были широко распространены в сасанидском Иране. Но в интерпретации образов и сюжетов находили отражение местные народные верования. Сочетание головы быка (языческого образа) с христианским символом (крест между рогами) — это характерный пример ассимиляции местного языческого культа христианским религиозным мышлением.

Рельефы выполнены упрощенно, минимальными средствами. Некоторые детали (например, грива у

льва) трактованы орнаментально. Но при этом поза и движение животного передаются очень живо и выразительно.

Изображения животных в искусстве Грузии имеют древние, уходящие в глубь веков корни, о чем свидетельствуют выявленные раскопками многочисленные произведения малой пластики. В творчестве скульптора Болнисского сиона переработка перенятых извне мотивов на основе традиций местного искусства сочетается с самостоятельной компоновкой отдельных мотивов и сцен. Близкой аналогией рельефам Болниси являются две скульптурные головы быков, сначала украшавшие культовое сооружение V века, а затем включенные в оформление восточного фасада храма Свети-Цховели (XI в.).

В ряде церквей раннего периода встречаются композиции с христианскими религиозными сюжетами. Широко была распространена сцена «Вознесения». «Вознесение Христа» и «Прославление Богоматери» украшали трехцерковную базилику Квемо-Болниси, «Вознесение креста» — церковь в Тетри-Цкаро (VI в.). При небольшой высоте рельефа проработка поверхности дана линейно-графическими средствами.

В ранних памятниках рельефные композиции служат в основном украшению внутреннего пространства церкви. В памятниках конца VI — начала VII века, таких, как храм Джвари в Мцхете, Атенский сион, в которых решалась проблема художественного оформления фасадов, рельефная скульптура широко используется на фасадах здания. Здесь важное место занимают изображения исторических лиц — ктиторов.

В Мцхетском Джвари фигурные рельефы составляют органичное целое с общим декоративным решением фасадов, их распределение строго продумано. На восточном фасаде три основных рельефа представляют инициаторов строительства храма — эрисмтаваров Стефаноса, Деметре, Адрнерсе, которых благословляют Христос и архангелы *(илл. 179)*. Симметричным размещением рельефов на гранях выступа фасада (фигуры боковых рельефов обращены к центру) создается единая композиция, акцентирующая внимание на центральном изображении. Композиционное мастерство проявляется как в рельефах с изображениями ктиторов, так и в рельефе «Вознесение креста» в тимпане южного входа.

Взяв традиционный для раннехристианского искусства тип композиции, мастер творчески перерабатывает и подчиняет ее задаче декоративного украшения храма. Фигуры ангелов, поддерживающих медальон с крестом, расположены не традиционно по горизонтали, а по диагоналям, в соответствии с округлой линией тимпана. Плавные движения ангелов создают впечатление легкого парения. Мягкой моделировкой лиц, положением складок одежды создается ощущение пластичности *(илл. 180)*. Пластическая моделировка форм в рельефах Джвари связана с переосмыслением традиций античного искусства. Пластическая передача фигуры, как осознанная задача, не стояла перед грузинскими скульпторами того времени. В изображении ктиторов находит отражение окружающая действительность — их костюмы передают реально существовавший и широко распространенный тогда в Грузии вид одежды.



179. Эрисмтавар Стефанос перед Христом. Рельеф на восточном фасаде храма Джвари. Камень. 586/7—604 гг.

На фасадах Атенского сиона совмещаются разные по своему характеру рельефы. По сравнению с группой рельефов на восточном фасаде [31] с характерными для них массивными, тяжелыми формами выделяется тонкостью и гибкостью очертаний, изяществом форм композиция тимпана северного входа с изображением оленей по сторонам водоема и сцена охоты на западном фасаде. Авторы скульптур храма Атени, как видно, используют разнородные по стилю образцы. Отсюда — разнохарактерность рельефов.

В декоре фасадов Джвари фигурные рельефы выделяются как самостоятельные компоненты. В Мартвильском храме (VII в.) выступает иной принцип оформления, при котором сюжетные рельефы становятся составной частью декоративных фризов, тянущихся вдоль выступов восточного и западного фасадов.

В декоре других известных архитектурных памятников VII века сюжетные рельефы уступают место орнаментальным мотивам. И лишь в VIII—IX столетиях отдельные фигурные рельефы вновь появляются на фасадах церквей.

Интересную группу памятников культово-мемориального характера представляют каменные стелы,



180. Вознесение креста. Рельеф в тимпане южного входа храма Джвари. Камень. 586/7—604 гг.

устанавливавшиеся под открытым небом (их хронологическое распространение от V—VI вв. вплоть до X в.). Это четырехгранные столбы на постаментах кубической, реже ступенчатой формы, завершающиеся крестами. Стелы украшались орнаментальной резьбой и сюжетными рельефами, изображающими Христа или Богоматерь, сцены из Ветхого и Нового завета — таковы стелы из Бурдадзори, Хандиси, Давид-Гареджи и других мест. На передней стороне стелы из Давид-Гареджи — сцена охоты св. Евстафия *(илл. 181)*. Согласно легенде, во время охоты св. Евстафию явился образ Христа между рогами оленя — сюжет, излюбленный в древнехристианском искусстве. Художник умело размещает фигуры одну над другой на вертикальной поверхности столбика. В изображениях оленя и лошади живо и свободно передано внезапно остановившееся движение. Мотив кольцеобразной орнаментальной полосы на передней ноге оленя перекликается с бронзовыми изображениями этих животных дохристианского времени, известными на Кавказе по археологическому материалу.

Сохранились также отдельные кресты, завершающие каменные стелы. На кресте из Качагани представлено «Вознесение креста». Расположение фигур ангелов и их количество (здесь их четыре) было продиктовано формой креста, что свидетельствует о творческом подходе художника к решению традиционной темы. Некоторые черты и детали этой композиции перекликаются с рельефами Джвари, но в отличие от последних здесь отсутствует ощущение пластической моделировки фигур, проработка одежды полностью подчинена декоративному ритму проложенных равномерными рядами линий.

Таким образом, в скульптуре раннего периода (V—VII вв.) отмечается наличие разных направлений. Такие памятники, как рельефы храма Джвари, свидетельствуют о следовании мастеров античным традициям. Одновременно создаются произведения, где

определяющими средствами выражения выступают плоскостность и линейность (рельефы Квемо-Болниси, Качаганский крест и другие).

Средневековая Грузия оставила огромное количество произведений живописи — это монументальные росписи, иконы, украшения рукописей, миниатюры. Мозаика известна лишь по единичным уцелевшим образцам. За очень малым исключением, дошедшие до нас мозаики и фрески [32] — религиозного содержания, украшающие церкви. Сохранились сведения о настенном декоре дворцов и общественных сооружений. Период раннего средневековья представлен несколькими разрозненными и при этом сильно фрагментированными образцами мозаичного и фрескового декора.

В силу скованности нормами и догмами, общими для изобразительного искусства всех православных стран, самобытность грузинской живописи проявляется в гораздо меньшей степени, чем архитектуры. Но и произведениям живописи были свойственны отличительные черты, характеризующие творческое своеобразие грузинских художников, что проявилось во многих памятниках искусства.

В Грузии пока не обнаружено ни одного памятника живописи дохристианского периода. Самыми ранними являются мозаики пола храма в Бичвинте (Пицунда — древний Питиунт), относимые к IV—V векам. В 1952 году и в последующее время экспедицией Академии наук Грузинской ССР была раскрыта трехнефная базилика с выступающей пятигранной алтарной апсидой, но мозаичные полы принадлежали более древнему строению, которое, как предполагают, было разрушено в VI веке и на его развалинах позднее появился второй слой строительства, обнаруженный археологами. Это была, судя по уцелевшим остаткам, обширная постройка, с очень широкой и тоже выступающей апсидой и с выделенным в западной части баптистерием. Сохранившиеся фрагменты мозаики расположены в основном в восточной, алтарной части и в баптистерии древнего сооружения *(илл. 182)*. Возвышающаяся в середине апсиды площадка была покрыта мозаикой, сохранившейся лишь частично. «Композиционный центр ее составляет круглый медальон (диаметром 1,39 м) с монограммой-хризмой... К ней присоединены апокалипсические символы — начальная буква греческого алфавита «альфа» и конечная «омега»... Медальон заключен в четырехугольник трапецевидной формы с белым, как и сам медальон, фоном. Обрамляющий же его фриз аканфового орнамента дан на темном синем фоне... Центральное положение хризмы с апокалипсическими буквами обычно указывает на погребальный или поминальный характер помещения» [33].

В восточной же части храма помещена символическая композиция, изображающая так называемый фонтан жизни, или фонтан живительной воды; слева от «фонтана» оленья самка с детенышами, справа — олень; в композицию включены и птицы. На других фрагментах вокруг площадки различимы птицы, олень; каждое изображение дано в обрамлении, составленном из геометрических мотивов. Геометрическими фигурами, медальонами и плетенками были сплошь покрыты большие куски пола самого нефа.

В баптистерии часть настила занята довольно сложным, производящим впечатление красочного ковра геометрическим рисунком, в который включены фигурки птиц и рыб. Расцветка «ковра», как и всех мозаик Бичвинты, сдержанная, в основном черно-бело-розовая.



181. Охота св. Евстафия. Стела из Давид-Гареджи. Камень. V—VI вв.

Бичвинтская мозаика по своему характеру тесно связана с эллинизированным искусством стран Переднего Востока. Об этом свидетельствуют фигурные символические композиции с «фонтаном жизни», воспроизводящие эллинистический сюжет, различные детали

(чаша фонтана с поднимающейся из нее шишкой пинии и др.), а также характер орнамента, имеющего много общего с декоративными мотивами памятников раннехристианского времени из Палестины и Антиохии. В изображении животных и отдельных предметов, например круглой чаши фонтана, художник проявляет умение в передаче перспективы и объема. Формы и движения птиц и оленей живые, непринужденные, трактовка их вполне реалистична. Все изображения даются на условном плоском фоне, их распределение подчиняется определенному декоративному замыслу. Исследователи с полным основанием ставят вопрос о существовании местной художественной школы мозаичистов и об участии последних в исполнении мозаики Бичвинтского храма; при этом обращается внимание как на умелое использование местного камня, его художественных возможностей, так и на отдельные вкрапленные в мозаику фигурные изображения, неизвестные в восточных и средиземноморских памятниках в таком сочетании, в каком они даны в Бичвинте, где все это увязывается с местными верованиями.

О распространении в Грузии мозаичных полов свидетельствуют фрагменты, открытые в развалинах древней бани в селении Шухути близ районного центра Ланчхути (Западная Грузия). «Ковер» имеет здесь геометрический узор, фигуры которого составлены из пересекающихся линий, напоминающих монограмму-хризму из ромбов и крестов. Материал мозаики — каменные кубики, расцветка — бело-серо-коричневая. Предполагают, что мозаика относится к V—VI векам.

Большой интерес представляют мозаики пола грузинского монастыря св. Феодора в Бир-ель-Кутт в Палестине (VI в.), расположенного близ Вифлеема. Лучше всего сохранилась мозаика трапезной (свыше 70 кв. м), представляющая собой вытянутый прямоугольник, сплошь покрытый геометрическим рисунком и напоминающий ковер в баптистерии Бичвинтского храма, выполненный в белых, ярко-розовых, черных, голубых и зеленых тонах. За пределами «ковра», окаймленного простым бордюром, на розовато-белом фоне помещена черная пятистрочная грузинская надпись, исполненная великолепными заглавными буквами древнего письма «хуцури». По надписи установлены время создания мозаики (532 и 552 гг.) и имена основателей монастыря. Рисунок самого «ковра» в точности повторяет схему мозаики баптистерия Бичвинтского храма, которая, по-видимому, имела широкое хождение в искусстве Переднего Востока этого времени.

Остатки смальты, найденные в алтаре Малого храма Джвари в Мцхете, позволяют предположить, что настенные мозаичные росписи были известны в Грузии по крайней мере с VI столетия.

Самая ранняя из дошедших до нас во фрагментах настенных мозаик украшала конху алтарной апсиды Цромского храма. Она относится к VII веку. Частично уцелевшая первоначальная прорись, нанесенная красной и черной краской, позволяет восстановить в общих чертах композицию росписи. В алтаре Цромского храма была представлена, по-видимому, широко известная в древнехристианском искусстве Востока сцена «Даяния закона Христом». В центре композиции был изображен Христос, в пурпурном одеянии, стоящий на украшенном драгоценными камнями подножии; его правая благословляющая рука высоко поднята, в левой — развернутый свиток с древнегрузинской надписью; с двух сторон к нему подходят, смиренно склоняясь, два апостола в светлых одеждах. Композиция была обрамлена широким бордюром лиственного орнамента (хорошо сохранился нижний бордюр), имеющего параллели как в искусстве стран Переднего Востока, так и в архитектурном декоре самого Цромского храма.

Мозаика составлена из кубиков смальты, в которых преобладают золотые, различных оттенков серебряные, изумрудно-зеленые, бирюзовые и красно-коричневые тона, использованы также кубики черного камня.

Живые, стремительные движения фигур апостолов свидетельствуют о тесных связях цромской мозаики с памятниками древнехристианского искусства. Вместе с тем репрезентативность композиции, несколько массивные пропорции фигур и относительно более линейный характер тяжелых драпировок с типичными треугольными складками концов плащей говорят о возникновении в грузинском искусстве новых исканий.

Уцелевшие незначительные фрагменты позволяют предполагать, что развернутая на сверкающем золотом фоне мозаичная композиция алтарной конхи органично включалась в интерьер Цроми, способствуя впечатлению торжественного величия. Под конхой на стенах алтаря сохранились неразборчивые остатки фрескового фриза, возможно, современного мозаике. Вся остальная часть храма оставалась нерасписанной.

О том, что такая система декора не была единственной и что в Грузии еще в VII веке существовали и фресковые росписи, свидетельствуют фрагменты первоначального декора Атенского сиона, частично обнажившиеся из-под росписи XI века. Судя по этим фрагментам, вся поверхность сводов и стен храма была покрыта тончайшим слоем белой штукатурки, которая в сводах, арках, окнах и дверях была разработана декоративным коричневато-красным рисунком «под кладку». Рельефное изображение колоссального креста в куполе храма было также выделено живописью. Небольшие процветшие кресты, исполненные белой и коричневой краской по серому фону, отмечали нижнюю часть восьми выступов стен апсид и ниши.

Первоначальный декор Атенского сиона, родственный по своей схеме первоначальной мозаичной росписи Софии константинопольской и ранним фрескам ряда пещерных церквей Каппадокии, следовал, подобно им, каким-то палестинским образцам. Учитывая, что до VII века часть грузинской церкви склонялась к монофизитству, не исключено, что такой декор мог быть принят в Грузии с древнейшего времени.

В эпоху средневековья традиции керамического производства продолжают жить и развиваться. В дошедших до нас немногочисленных керамических изделиях раннего средневековья чувствуются связи с традициями искусства дофеодальной эпохи. Эволюция форм и декор керамических изделий в основном повторяют эволюцию форм и декор металлических сосудов. Украшение очень скупое. Поверхность керамического сосуда покрыта шишками, которые выдавливаются изнутри специальным инструментом до обжига.

Характерно покрытие сырого изделия красным ангобом. Наряду с красноангобной керамикой создавались и неангобированные красночерепковые керамические изделия, интенсивный цвет которых получался посредством тонкого и тщательного лощения. В качестве образца можно назвать фрагмент небольшой пиалы из Бичвинты. Черепок темного цвета толщиной не более 2 мм выполнен из чисто отмученной глины. Вся поверхность пиалы, кроме многолинейного волнообразного орнамента, выведенного по краю гребневидным инструментом, отполирована до зеркального блеска, что придает ее окраске необычайную тонкость и нежность. Лощение неангобированных изделий было известно еще в эпоху энеолита. В IV веке этот способ вновь возрождается.

К другой группе керамических изделий, датируемых V столетием, относятся красноангобные сосуды из Дзвели Анага (Когото) в Кахети, украшенные тонкими белыми полосками.

Особого внимания заслуживает керамический инвентарь, добытый при раскопках в Тбилиси. В слое, относящемся к V—X векам, найдены красночерепковые и белочерепковые изделия. Обнаружение в Грузии белочерепковой керамики столь раннего времени — факт примечательный. Изделия подобного типа не были известны на Ближнем Востоке, не говоря уже о Западной Европе.

Красночерепковая керамика V—IX веков была поливная и неполивная. Последняя украшалась способом тиснения различными штампами, а также обведенными вокруг корпуса поясками; поливная керамика — ангобированная и расписная.

Весь добытый материал свидетельствует о подъеме керамического искусства в период раннего средневековья. Можно предполагать, что в V—VII веках тбилисские мастера уже близко подошли к изготовлению различных сосудов из мягкого фаянса. Искусство керамистов V—X столетий подготовило расцвет керамического производства в Грузии в эпоху зрелого средневековья.

Археологические раскопки последних лет дают возможность представить общее развитие глиптики Грузии на протяжении длительного времени. В начале рассматриваемого периода еще были распространены геммы западного античного стиля, которые впоследствии, как показывают раскопки в Мцхете, уступают место восточным, так называемым сасанидским геммам.

Камнерезные мастерские, работавшие в Грузии, изготовляли геммы из золота, серебра, бронзы, горного хрусталя, граната, сердолика, халцедона, яшмы, агата, ляпис-лазури и других материалов, включая пасты. Характерны цельнокаменные печати, имеющие форму полусферы, перстни-печати с жуковиной в виде усеченного конуса, обращенного узким концом к шинке, а также датируемые IV веком перстни-печати, плечики которых украшены гнездами для камней или для эмали, и ложные перстни-печати.

Одно из видных мест занимают портретные геммы, сохранявшие на протяжении столетий некоторые местные стилистические особенности. Часто встречаются изображения Гильгамеша (в новом осмыслении — Даниила), человека перед алтарем, вепря, крылатого коня, крылатого дракона, павлина, а также растительные мотивы, имеющие иератический смысл. Эти мотивы характерны и для архитектурного декора рассматриваемого периода.



182. Мозаика пола в Бичвинте. IV—V вв. Копия

Изображение помещалось обычно в центре, занимая почти весь гладкий фон. В более поздних образцах (геммы из погребения ювелира в Самтавро) оно заключалось в обрамление в виде жгута или ряда отдельных черточек. Для гемм этого периода характерно наличие пехлевийских надписей. Одним из декоративных приемов украшения гемм, определяющих их стилистические особенности, является штриховка. На геммах сасанидского стиля параллельные штрихи наносятся врезыванием в округло вынутую гладкую поверхность, обозначая те или иные детали. Поверхность обычно отполирована, ряды штрихов оставлены матовыми. Этот простой прием гармонирует с общей ла-

коничностью декоративного решения гемм, придает своеобразную монументальность.

Лаконизм изображения нередко виртуозно сочетается с простотой обрамления верхней поверхности камня. Стилизация сасанидских гемм идет от высоких художественных традиций прошлого. Многообразные по своим типам геммы широко использовались в качестве печатей. Одновременно они служили амулетами или предметами украшения, оставаясь во всех случаях произведениями искусства.

В период раннего средневековья грузинское искусство переживает интенсивное развитие и создает произведения высокой художественной ценности. Как и в других странах, ведущую роль играет в эту эпоху архитектура. Но в Грузии ее значение определяется и тем, что, имея прочные коренные традиции и не будучи связанной обязательными нормами в той мере, в какой это имело место в области изобразительного искусства, непосредственно передающего содержание христианского учения, архитектура глубже и ярче, чем скульптура и живопись, воплотила своеобразие грузинской художественной культуры. Это особенно касается периода раннего средневековья, когда живопись еще не получила широкого распространения, а художественная обработка металла, искусство чеканки, после необычайно пышного расцвета в дофеодальной Грузии, ждало своего нового бурного подъема, наступившего уже с IX—X веков. Тем не менее архитектура, скульптура и живопись теснейшим образом связаны между собой, являя уже в эту эпоху картину синтеза искусств, хотя — и это следует вновь подчеркнуть — архитектура сохраняет свое главенствующее значение.

Ведущее место в архитектуре переходного периода (вторая половина VII — середина X в.) и эпохи зрелого средневековья (середина X—XIII вв.) вновь занимает культовое и оборонное строительство. Кое-где сохранившиеся развалины, а также письменные источники свидетельствуют о наличии, помимо царских и феодальных дворцов, различных общественных сооружений, мостов, водопроводов. Большую роль, в особенности в Южной Грузии VIII—X веков, играет строительство монастырских комплексов с трапезными и прочими постройками хозяйственного назначения. Материал по жилищной архитектуре — сельской и городской — крайне скудный. Особо следует отметить строительство скальных комплексов, гражданских и культовых.

Наиболее интересные образцы гражданских сооружений VIII—X столетий сохранились, хотя и в развалинах, в Кахети. Это епископские дворцы в Некреси и Череми, а также дворцы феодалов в Вачнадзиани и Ванта. По типу все они близки друг другу. В плане это вытянутые прямоугольники; помещения расположены в два этажа. Нижний этаж — подсобный, более низкий, с небольшими световыми отверстиями; верхний — жилой и парадный — обычно имеет большой зал и анфилады комнат меньшего размера. Сплошной ряд больших арочных окон, начинающихся с уровня пола, обращен в сторону широко раскинувшейся долины или ущелья. Контакт с природой, с окружающим ландшафтом — неотъемлемая черта всех этих дворцов. В залах огромные камины. Стены, выполненные из булыжника, внутри были оштукатурены, снаружи имели замазанные швы. Перекрытия — плоские, деревянные, на балках, кровля двускатная, арки все еще сохраняют ярко выраженную подковообразную форму. Состояние дворцов, так же, как и всех других гражданских сооружений Грузии, не дает возможности судить об их внутреннем убранстве, полностью погибшем.

Довольно близки к упомянутым дворцам типы зданий академий при монастырях Гелати (XII в.) и Икалто (X—XII вв.), бывших в свое время крупными культурными центрами. В Гелати уцелели остатки одноэтажного сооружения с одним большим залом с низким сводчатым портиком, обращенным на восток, в сторону главного храма; в двухэтажном здании академии в Икалто внизу было две комнаты, вверху — один громадный зал длиной свыше 20 метров, служивший, по-видимому, для научных собраний.

Большой интерес представляют сооружения различного назначения в монастырях Южной Грузии, недостаточно, к сожалению, изученные. В Ошки (X в.), являвшемся тоже культурным центром, сохранились остатки довольно крупного здания базиликального типа. Предположительно тут находилась семинария, помещение которой могли использовать и под трапезную. К зданию примыкает квадратная постройка, перекрытая сферическим куполом на тромпах и освещаемая через отверстие в центре купола. Принято считать, что здесь помещалась библиотека-скрипторий, то есть мастерская, где переписывали рукописи.

Наиболее значительное дворцовое сооружение эпохи зрелого средневековья — царский дворец в Гегути (близ Кутаиси), одни части которого восходят к XII веку, другие — к более раннему времени, когда здесь существовало единственное помещение с камином — царский охотничий дом. Большой зал, выстроенный из кирпича, стоял на цоколе высотой до трех метров, сложенном из крупных квадров тесаного камня. Средняя часть зала была увенчана куполом, во все четыре стороны раскрывались широкие ливаны, перекрытые сводами. Гегутский дворец, дошедший до наших дней в сильно поврежденном виде, производит впечатление монументальности. Он значителен и по абсолютным размерам (главный зал 54×43 м, высота 20 м). Есть основание предполагать, что главные царские дворцы, существовавшие в столичных городах, сначала в Кутаиси, затем в Тбилиси, были еще крупнее и значительнее.

Развалины городских сооружений, скорее всего жилых, обнаружены в городищах Дманиси, Самшвилде, Рустави, в ансамбле у Гударехского монастыря. По характеру архитектурных форм, декора, техники эти, как и все рассмотренные выше сооружения, были близки памятникам культовой архитектуры соответствующей эпохи. Лишь разность их функционального содержания определяла различие в решении конкретных планов и архитектурных форм. Внешний декор в гражданском зодчестве, по-видимому, играл гораздо меньшую роль, чем на фасадах храмов.

В 1964—1965 годах были расчищены и восстановлены в первоначальном виде главные врата ограды Мцхетского патриаршего храма Свети-Цховели. Они, по всей вероятности, были возведены в первой половине XI века, сразу же после строительства храма. Яс-



183. Крепость Хертвиси. Башни

ность и простота общей композиции, гармоничность пропорций, четкий рисунок профилей и других деталей говорят о высоком мастерстве зодчего. Вполне возможно, что им был Арсукисдзе — строитель собора.

Из инженерных сооружений эпохи следует упомянуть водопровод Схалта — Шиомгвиме, точно датируемый по документам царствованием Тамары (конец XII — начало XIII в.), одноарочные каменные мосты — Беслетский в Абхазии (близ Сухуми) и Дондалойский в Аджарии (по-видимому, XI—XII вв.).

В средневековой Грузии, как и во всех других феодальных государствах, особое внимание уделялось строительству оборонительных сооружений, которые охраняли основные коммуникации, окружали кольцом отдельные районы страны, защищали города и села. По территориальным признакам они подчинялись определенной системе. Большинство крепостей, представляющих собой образцы высокого инженерного искусства, состоит из многих трудно разграничиваемых хронологических слоев. Это мешает судить о них, как о законченных, цельных архитектурных произведениях одной определенной эпохи. Все они расположены на малодоступных возвышенностях, господствующих над долиной, ущельем или дорогой. Очертания планов, следующие контурам и рельефу выделенной для них площадки,— сложные. Башни не выступают обычно за черту внешней крепостной ограды, поскольку тогда еще не ставили задач фланкирования.

В качестве строительного материала применяли камень, довольно хорошо обработанный, правильной формы, но не очень чистой тески. Художественный эффект, производимый этими крепостями, достигается прежде всего их связью с горным массивом или с отвесными скалами. Крепость словно вырастает из скалы, неотделима от нее.

К образцам крепостного строительства зрелого средневековья относятся знаменитые, игравшие в свое время очень значительную роль в обороне страны крепости Хертвиси, Ацкури и Окросцихе в исторических провинциях Месхети и Джавахети *(илл. 183)*.

Сложность и противоречивость творческих исканий переходного периода легче всего проследить по памятникам культовой архитектуры, функциональная основа которой, по существу, не меняется. Характерно

большое разнообразие как унаследованных от прошлого, так и новых тем и форм. Встречающиеся различные варианты тетраконхов в творческом отношении дают мало нового, свидетельствуя скорее о разложении типа Джвари. Генетически связана с тетраконхом и тема шестиапсидных церквей, получившая распространение на короткое время в X веке. Всплывает тип триконха — то в качестве составной части более сложной по плану композиции, то самостоятельно, как основы плана. Продолжают существовать однонефные церкви, трехцерковные и в переработанном виде трехнефные базилики. Наряду с сооружениями, купол которых опирается на стены, все чаще строятся церкви с четырьмя отдельно стоящими подкупольными опорами (тема, впервые появившаяся в Цроми). Стилистически зодчество переходного периода отмечено постепенным отходом от строгости и «классичности» архитектуры VI—VII веков. На смену этим качествам пришли многообразие форм, живописность, повышенный интерес к декоративному оформлению.

Все эти искания, обусловившие пестроту планов и форм, приводят грузинскую архитектуру во второй половине X — начале XI века к новой ступени ее истории, связанной с эпохой зрелого средневековья и продолжающейся до перелома XIII—XIV столетий.

В культовом зодчестве ведущим становится тип купольного храма с подчеркнутой продольной осью, с массами, образующими в пространстве форму креста, с высоким барабаном купола на четырех столбах, с длинным западным рукавом. Алтарная апсида обычно заключена в прямоугольное очертание внешних стен. Из купольных церквей после X века продолжают жить лишь однонефные.

Наиболее крупные храмы и кафедралы относятся ко второй половине X — первой половине XI века — ко времени создания единого Грузинского государства. Изменяются не только масштабы, ставшие значительнее, но и пропорции храмов. Устремленность ввысь, заметная уже в памятниках переходного времени, теперь проявляется гораздо отчетливее. Этому особенно способствуют вытянутые пропорции многогранного и многооконного барабана купола, перекрываемого острым шатром. Все более или менее значительные церкви имеют портики с запада, а чаще с юга. Живописность, динамичность, декоративность оформления становятся главными средствами художественного воздействия. Украшения — декоративные арки, резные карнизы, наличники дверных и оконных проемов, розетки, кресты — превращаются в полноправные компоненты архитектурного произведения. Резьба достигает исключительно пышного расцвета. На протяжении X—XIII веков можно проследить определенные стадии ее развития: от легких графичных, неглубоко резанных, покрывающих поверхность фона словно паутиной узоров, к пышной, богатой игрой светотени, пластической резьбе XI и отчасти XII—XIII столетий и, наконец, к суховатой, измельченной орнаментации. Внутри храма стены и своды сплошь расписывались. Общие декоративно-живописные тенденции эпохи не нарушают, однако, ясной тектоники и четкости композиционного строя архитектурных произведений. Это остается характерной чертой во все эпохи развития грузинского зодчества.

В последней четверти XII века и в следующее за ним столетие окончательно вырабатывается канонический тип купольной церкви. В решении ее плана утверждаются тенденции, наметившиеся уже в отдельных постройках XI века,— план укорачивается, приближаясь к квадрату; вместо четырех отдельных подкупольных столбов остаются только два; восточная пара сливается со стенами апсиды. Корпус здания становится ниже, а барабан купола сильно вытягивается. С фасадов постепенно исчезают декоративные арки. Их художественный эффект зиждется на сопоставлении гладкой стены с интенсивными «пятнами» резных украшений вокруг окон. Значительно уступая по размерам кафедралам XI века, эти церкви имеют более интимный характер. Они расположены в тихих, далеких от населенных мест ущельях и в большинстве случаев принадлежат удалившимся на покой феодалам.

План этих церквей, их пространственное построение не претерпели сколько-нибудь существенной эволюции и в дальнейшем, но система декора подверглась значительным изменениям.

Особую группу культовых построек рассматриваемого времени составляют пещерные сооружения — обычно монастыри, состоящие из многих десятков и даже сотен отдельных помещений — церквей, келий, трапезных, залов собраний, комнат хозяйственного назначения. Некоторые из этих комплексов сооружались на протяжении многих столетий.

Одним из ранних памятников переходной эпохи является большая купольная церковь Самшвилде (759—777 гг.) на юго-западе от Тбилиси, еще во многом связанная с архитектурой предыдущей эпохи, в частности с Цроми. В плане — это удлиненный прямоугольник с восточной полукруглой алтарной апсидой, диаконником и ризницей. Купол опирался на четыре свободно стоящих, крестообразных в плане столба. С двух сторон, с севера и юга, храм имеет длинные галереи, завершающиеся с востока самостоятельными капеллами. Внешний облик храма (сохранился лишь восточный фасад) свидетельствует о продолжении в Самшвилде традиций Цроми. Широкие поверхности выложенных тесаными квадрами стен, строгие формы и профили, скупой декор связывают Самшвилдский храм с культовым зодчеством IV—VII веков.

Храмы Квела-Цминда в Вачнадзиани и Гурджаани в Кахети (VIII—IX вв.) показывают дальнейшую стилистическую эволюцию купольной архитектуры в этот период. Общая композиция Вачнадзианского храма позволяет считать его своеобразной переработкой типа трехцерковной базилики. Пропорции здания, по сравнению с ранними постройками, сильно вытянуты ввысь. В качестве конструкции, связывающей барабан купола с подкупольным квадратом, вместо тромпов применяются паруса. Необычайная гармоничность построения внутреннего пространства, продуманное распределение источников света (в куполе, в алтаре, в продольных стенах), вполне самостоятельный подход к решению плана свидетельствуют о высоком мастерстве и творческом даровании зодчего. Гурджаани, близкая во многих отношениях к Вачнадзиани,— единственная в Грузии церковь с двумя куполами.

Очень типичны для рассматриваемого времени церкви Циркoли (VIII в.) и Армази (864 г.), расположенные в Картли, в ущелье реки Ксани. Имея между собой много общего, они тем не менее отражают творческие поиски зодчих, работавших в этой исторической провинции Грузии.

В X столетии в Грузии получает распространение тип шестиапсидной церкви, возникшей скорее всего как результат дальнейшей переработки древнего типа тетраконха. Композиция церквей этого типа как бы разворачивается вокруг центральной вертикальной оси. В Гогюба (за пределами СССР) все шесть идентичных по размеру апсид распределяются совершенно равномерно по радиальным лучам; каждая апсида примыкает к одной из граней подкупольного шестигранника. Если не считать Ниноцминдского кафедрала VI века, это единственный в Грузии тип храма, где купол опирается не на квадрат. Вся нижняя часть строения заключена снаружи в двенадцатигранный цилиндр, увенчивающийся шестигранным барабаном.

Различные варианты этого типа дают нам церкви в Кягмис-Алты, в Олтиси, в крепости Бочорма (в Кахети). В Кацхи (рубеж X—XI вв., Западная Грузия) мы имеем более развитую композицию, вся архитектурная разработка которой принадлежит уже эпохе зрелого средневековья. С этим же типом генетически связаны и две знаменитые церкви X — начала XI столетия — Кумурдо и Никорцминда и, наконец, такой уникальный памятник грузинского зодчества, как храм Таоскари с восемью прямоугольными радиальными рукавами, заключенными в широкий и низкий шестнадцатигранник. Восьмиапсидные церкви, популярные в Армении, в Грузии неизвестны.

Примером поздней грузинской базилики является церковь Отхта-Эклесиа (X в.). Пропорции храма с четко выделенным средним нефом, крутыми скатами кровель, острыми фронтонами, оформление фасадов вытянутыми ввысь декоративными арками, нарастающий ритм этих арок — все это отражает общие тенденции грузинской церковной архитектуры на грани эпохи зрелого средневековья. Стены храма были сложены из кирпича и рваного камня, а затем облицованы тесаными квадрами серовато-коричневого цвета. Внутри облицованы столбы, пилястры и подпружные арки. Приалтарные столбы разделены фестонами, устроенные в них ниши для икон обрамлены резными жгутами. В алтаре уцелели остатки древней росписи. В надписях храма упомянут правитель Тао-Кларджети — Давид Куропалат, живший во второй половине X века.

Близкую параллель к Отхта-Эклесиа по плану и декоративному оформлению представляет базилика Пархали (историческая провинция Тао), построенная незадолго до 973 года при том же Давиде Куропалате. В обеих церквах, особенно во второй, фасадная резьба уже начинает играть определенную роль. В Пархали это навершия окон и кресты, украшенные плетением. Имеются также рельефные изображения животных, вообще очень популярные в рельефной фасадной скульптуре южногрузинских храмов X столетия.

Одна из вершин грузинской архитектуры X века — храм Кумурдо (Восточная Грузия). Исключительное мастерство технического выполнения, чудесные резные украшения, многочисленные надписи, содержащие много сведений, вместе с достоинствами чисто архитектурного порядка позволяют считать Кумурдо выдающимся произведением *(илл. 184)*. Храм точно датирован надписью над южным входом, сообщающей дату строительства — 964 год и имя зодчего — Сакоцари. По своему плану храм Кумурдо, генетически связанный, как было сказано выше, с типом шестиапсидных церквей,— типичный «переходный» памятник культового зодчества. Вокруг подкупольного шестигранника расположены пять глубоких апсид, открытых к центру. Западный прямоугольный рукав двумя парами столбов делится на три продольных нефа. Этот многоапсидный внутренний план снаружи заключен в форму удлиненного креста. В плане Кумурдо как бы совмещены прошлое и будущее — многоапсидность, отличающая памятники X века, и вытянутый прямоугольный план, столь характерный для всей дальнейшей церковной архитектуры Грузии.

По внешнему облику храм Кумурдо принадлежит уже новому времени. Об этом свидетельствуют и стройные пропорции, и треугольные ниши восточного и боковых фасадов, получившие отныне самое широкое распространение, и резные наличники окон, и резные кресты. Резьба все еще неглубокая, удивительно тонкая, легкая, рафинированная, составленная из растительных мотивов и ленточного плетения. Помимо резьбы, храм украшен рельефными скульптурами.

Стены Кумурдо облицованы розоватыми квадрами необычайно красивого глубокого тона, с вкрапленными отдельными камнями винного цвета. Мастер, несомненно обладавший утонченным вкусом, смело включает в этот основной тон отдельные вставки (крест, оконное навершие) кроваво-красного цвета, что необычайно повышает колористическое звучание широких плоскостей стен, выложенных с безупречным мастерством. Внутреннее пространство храма — центральный шестигранник с мощными и вместе с тем стройными столбами, с великолепными подпружными арками, с удивительно продуманным соотношением частей — производит впечатление полной гармонии *(илл. 185)*.

Другой замечательный памятник культового зодчества, построенный в 50-х — 60-х годах X века правителями княжеств Тао-Кларджети,— величественный кафедральный собор в Ошки (историческая провинция Тао). Строительством руководил Григол, изображенный в одном из рельефов и упомянутый в надписи, содержащей исключительно богатые сведения о строительстве. Стены храма сохранили также рельефные изображения правителей-заказчиков. Храм Ошки — один из первых памятников архитектуры эпохи зрелого средневековья.

По своему плану храм Ошки это сложный триконх с четырьмя свободно стоящими подкупольными устоями и с удлиненным однонефным западным рукавом. Здесь использованы в переработанном виде и в гораздо большем масштабе известные уже раньше мотивы планового решения. Внешний вид здания необычайно импозантен. Храм значительно превосходит по своим абсолютным размерам постройки предыдущих эпох и по своим пропорциям является типичным образцом нового времени. Высота стен по сравнению с шириной



184. Сакоцари. Храм Кумурдо. 964 г. Восточный фасад

корпуса увеличилась, барабан купола стал много выше, геометрически четкий восьмигранник прежних барабанов уступил место цилиндру, разделенному плетеными валиками и декоративными арочками на 24 доли. Вместо обычных четырех окон барабан имеет двенадцать оконных проемов. Фасады храма также украшены декоративными арками и пилястрами. Окна, карнизы, капители столбов декорированы орнаментальными мотивами и фигурными рельефами. Композиции восточного фасада, южного и северного выступов креста одинаковы. Они состоят из пяти декоративных арок на пилястрах, увеличивающихся по высоте к центру и создающих мощный, нарастающий ритм динамичных линий. В эту аркатуру включены треугольные ниши — система пяти арок с двумя нишами станет типичной для композиции восточных фасадов многих купольных сооружений XI—XII веков. Особенно богат и разнообразен южный фасад Ошки, где живой ритм декоративных арок и покатых карнизов выступающей части усиливается еще более подвижным ритмом карниза южной галереи. Массы здания с этой стороны резко асимметричны. Резные украшения богаты мотивами и мастерски выполнены. Характерны и украшения в интерьере — декорированные импосты и базы подкупольных устоев, а также звездообразные орнаментированные своды в южной галерее, перекрывающие отдельные ячейки галереи.

Своего высшего проявления новый стиль достигает в Кутаисском, Мцхетском, Алавердском и Самтависском кафедралах XI века.

Храм Баграта в Кутаиси — одно из наиболее совершенных произведений древнегрузинской архитектуры. Он был построен при царе Баграте III. «Когда был настлан пол, хороникон был 223», то есть 1003 год,— говорится в надписи храма. По случаю освящения храма царем были устроены необычайные торжества, в которых участвовали представители различных частей Грузии, уже тогда почти целиком объединенной под скипетром Баграта.



185. Храм Кумурдо. 964 г. Интерьер

Этим как бы подчеркивалось общественное значение самого факта постройки кафедрального собора в тогдашней столице Грузии.

По своему плану храм Баграта непосредственно примыкает к Ошки, развивая заложенные в нем архитектурные идеи. Кутаисский зодчий создал тот же триконх с выступающими боковыми рукавами креста. Но, освободив площадь по сторонам южного и северного рукавов и сильно расширив западный рукав креста, он увеличил внутреннее пространство храма. Купол опирался на четыре мощных столба, значительно отстоявших от внешних стен и оставлявших вокруг себя много свободного места. К западному фасаду с левой стороны примыкала трехэтажная башня, по-видимому, с царскими покоями. Судя по последним изысканиям, юго-западная часть храма снаружи была обстроена сплошной галереей с рядом открытых арок. Несколько позднее (в первой же половине XI в.) перед западным и южным входами были построены пышно украшенные торжественные портики.

Внешний вид здания, сохраняя монументальность и величественность, многообразен и динамичен. Выступающие рукава креста, башня, портики, разделка фасадов декоративными арками придают живописный облик сооружению, поражающему изысканностью пропорций, артистизмом выполнения профилей, украшений, очертаний арок, легкостью конструкций. Изумительны по изяществу и двойные окна боковых апсид с очень тонкими простенками. В резьбе различают два хронологических слоя: само здание украшено неглубокой, легкой резьбой; массивные базы и капители портиков, построенных, как было указано, несколько позднее (в первой половине XI в.), покрыты пышными, глубоко резанными растительными и геометрическими узорами с изображениями различных животных *(илл. 188)*. Внутренние стены храма и пол были украшены мозаикой.

Свети-Цховели [34] в Мцхете (1010—1029 гг., зодчий Арсукисдзе, упоминаемый в двух надписях, на восточном и северном фасадах храма) возведен на том ме-



186. Арсукисдзе. Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010—1029 гг.
Восточный фасад



187. Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010—1029 гг. Деталь западного фасада

сте, где, по преданию, в IV веке была построена первая христианская церковь в Грузии *(илл. 186)*. В плане храм имеет форму сильно вытянутого прямоугольника. Апсида только одна — алтарная, западный, южный и северный рукава креста прямоугольны. Свети-Цховели тоже богато украшен резьбой. К сожалению, в результате повреждений и капитальных поновлений фасадов и барабана купола (XV в.), а затем свода купола (XVII в.) в общей системе декора кое-где нарушена цельность. Поздняя резьба — сухая и измельченная — сильно отличается от первоначальной, выполненной с подлинным мастерством и вдохновением. Восточный фасад представляет законченный образец знакомой уже нам композиции — с пятью декоративными арками и с двумя нишами. В отношении декоративного убранства наиболее интересны богатейшие, затейливые и необычайно пластичные узоры западного фасада, с великолепными изображениями вьющейся лозы в виде больших стилизованных деревьев *(илл. 187)*. В отдельных случаях мастер смело прибегает к полихромии, включая в кладку стен камни различной окраски (восточное центральное окно). На восточном фасаде, под алтарным окном, сохранились включенные в общую композицию сильно выступающие высеченные из камня бычьи головы, некогда принадлежавшие более древней постройке, существовавшей на этом месте в V веке.



188. Храм Баграта в Кутаиси. Первая половина XI в. Капитель с резными украшениями

Несмотря на то что переделки и гибель большей части древних фресок при побелке стен лишили интерьер художественной цельности, храм производит неотразимое впечатление колоссальным пространством, устремленными ввысь мощными подкупольными устоями, расширяющимся по направлению к куполу западным нефом. Сам купол, очевидно, воспроизводящий пропорции своего предшественника, освещает интерьер шестнадцатью окнами.

Поскольку Свети-Цховели был патриаршим собором и находился в древней столице, остававшейся религиозным центром страны, он был чрезвычайно популярен и почитаем на протяжении всего средневековья.

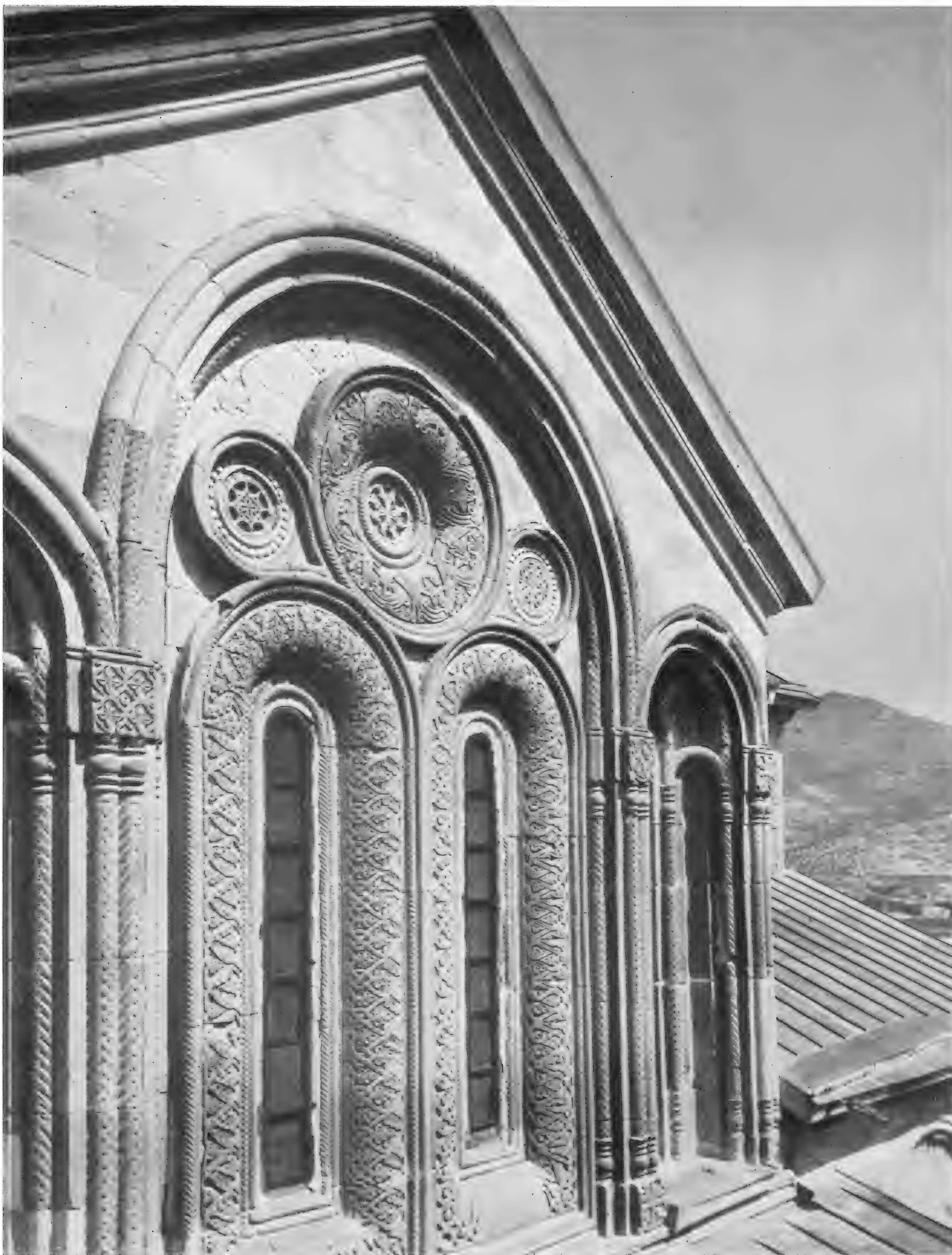
Алаверди (в исторической провинции Кахети) — кафедральный собор первой четверти XI века *(илл. 189)* — примыкает к Кутаисскому и Мцхетскому храмам. В основу плана Алаверди, так же, как в Кутаиси, положен триконх. Но все три его апсиды заключены в строгие очертания прямоугольника внешних стен. Апсиды приблизились друг к другу и слились с мощными подкупольными устоями. Архитектору собора удалось создать грандиозный, пожалуй, самый грандиозный во всей грузинской архитектуре интерьер, в котором ясно ощущается характерная особенность кахетинских церковных памятников — устремленность ввысь. Еще ярче это проявляется во внешнем виде храма. Он украшен очень скупо, что тоже типично для кахетинских построек. Широкие, оформленные лишь арками и нишами поверхности огромных стен самого высокого в Грузии храма (высота до вершины почти 60 м) способствуют впечатлению монументальности и грандиозности.

Самтависский кафедрал (1030 г., Восточная Грузия) интересен не только высокими художественными достоинствами (гармонией пропорций, виртуозно исполненным резным декором), но и тем, что в его плане и в композиции восточного (то есть главного для грузинских храмов) фасада проявляется ряд новых черт, развитых в дальнейшем *(илл. 191)*. План церкви упрощен, он стал компактнее, западная пара устоев влилась в стену, а восточные подкупольные столбы приблизились к стенам алтаря. Членение восточного фасада имеет в своей основе традиционную пятиарочную систему, но она превратилась здесь в сложную декоративную композицию: над главным алтарным окном появился громадный орнаментированный крест, под окном — пара поставленных углом квадратов, заполненных плетением. Эти элементы, как бы нанизанные на среднюю вертикальную ось фасада, связаны между собой окаймляющим их валом, который спускается до самого низа фасада, а наверху вливается в главную арку. Все это вместе с дополнительными арочками и валиками средней арки создает непрерывное, чрезвычайно динамичное течение пластически профилированных линий. Декор восточного фасада Самтависи оказал прочное и длительное влияние на украшение церковных зданий последующего времени, особенно сильно дав о себе знать во второй половине XII века. С храмом Самтависи связано и дальнейшее изменение планов церквей.

Следующий шаг в поисках новых плановых решений был сделан строителем храма Самтавро в Мцхете



189. Храм Алаверди. Первая четверть XI в.



190. Храм Самтавро в Мцхете. XI в. Окна южного фасада



191. Храм Самтависи. 1030 г. Восточный фасад

того же времени. Здесь вместо четырех подкупольных устоев осталось всего два — восточные устои слились с выступами алтарной бемы. Такой план с незначительными изменениями станет каноническим на долгое время.

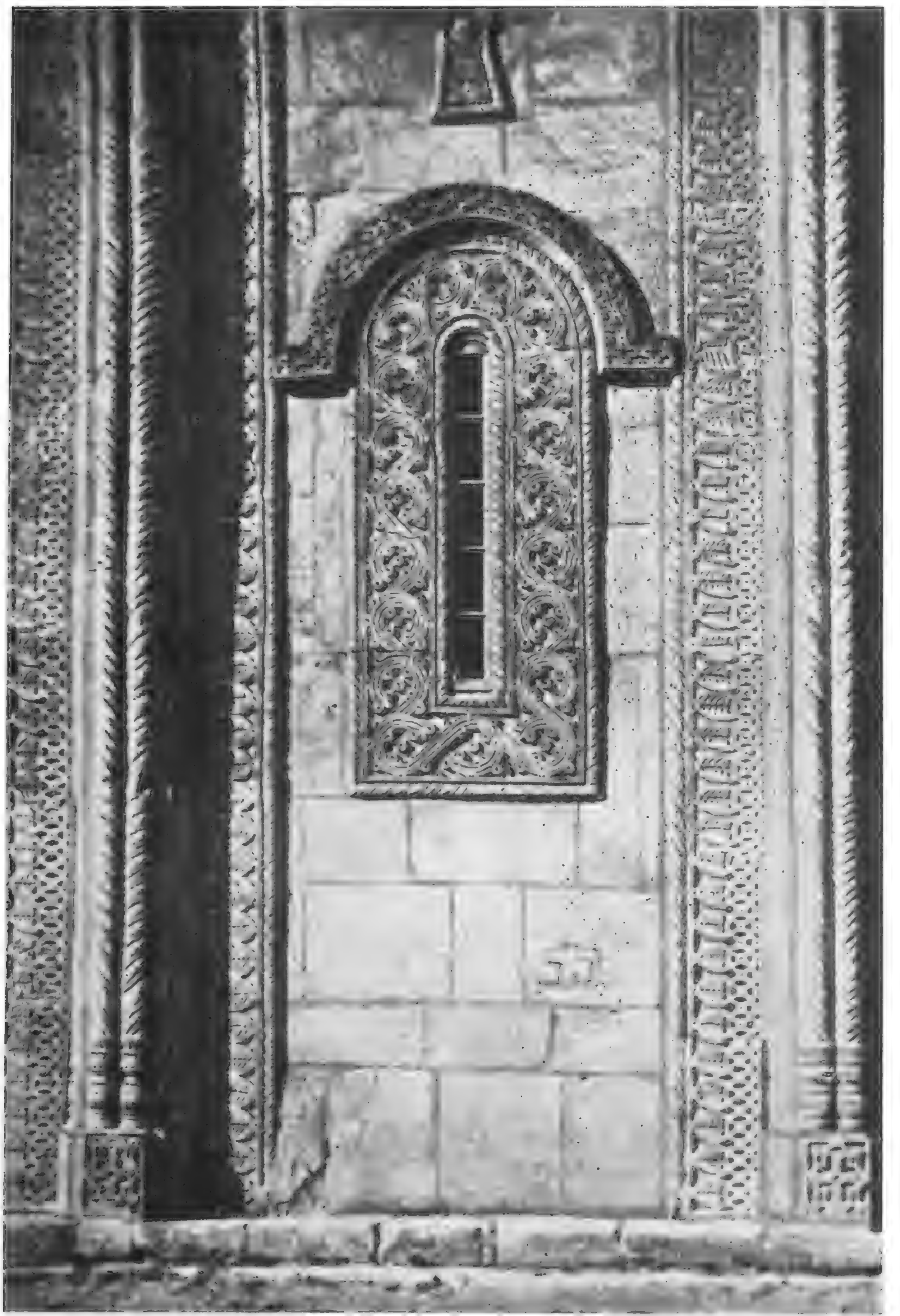
Храмы Самтавро (первая половина XI в.), Ишхани и Манглиси (перестроены в XI в.), Никорцминда (1010—1014 гг.) и Кацхи (рубеж X—XI вв.), однонефные церкви Хциси (1002 г.) и Саване (1046 г.) представляют большой художественный интерес и архитектурными формами, и фасадной резьбой, исключительной по разнообразию, изысканности и великолепному техническому выполнению *(илл. 190, 192, 193)*. Никорцминдские фасады украшены, кроме того, очень характерными и важными с точки зрения их исторической эволюции рельефными скульптурами. Существенный элемент внутреннего оформления храмов — каменные или алебастровые алтарные преграды в виде низких барьеров, на которые устанавливались колонны, связанные между собой арками. Алтарные преграды были украшены не только резьбой, но и рельефными композициями. В качестве примера можно привести алтарную преграду из Спети, маленькой сельской часовни XI века,— это яркий показатель очень высокого общего уровня искусства того времени.

Насколько первая половина XI столетия богата выдающимися памятниками зодчества, настолько мало мы знаем о памятниках его второй половины, от которых почти ничего не сохранилось. К началу XII века относится основанный Давидом Строителем Гелатский монастырь — один из крупнейших архитектурных ансамблей и в то же время важнейший культурный центр средневековой Грузии. Именно тут развернулась деятельность известного философа конца XI и начала XII века Иоанэ Петрици. Этим временем датируются главный храм и здание академии. Колокольня и две другие церкви относятся, по-видимому, к XIII веку. Местоположение сооружений показывает, что зодчими учитывались задачи ансамблевой застройки территории монастыря *(илл. 194)*.

С восточной стороны главный храм монастыря имеет три выступающие апсиды и в этом отношении примыкает к некоторым церквам черноморского побережья Грузии (изредка такой план встречается и в Восточной Грузии). Очень широкое и просторное внутреннее пространство наполнено светом и воздухом — помимо окон в барабане, храм освещен громадными окнами в западной и продольных стенах. Все стены покрыты разновременной росписью, в конхе алтаря — большое мозаичное изображение Богоматери с архангелами. Фасады Гелати тоже оформлены системой декоративных аркад, но почти лишены резьбы.

Из памятников культового зодчества середины XII столетия следует упомянуть построенную по заказу дочери Давида Строителя аскетически строгую церковь в Тигва и однонефную часовню в Саорбиси с великолепной резьбой оконных наличников (обе — в Восточной Грузии).

В конце XII и первой половине XIII века, в эпоху правления царицы Тамары и ее непосредственных преемников, была сооружена большая группа купольных храмов в исторической провинции Картли: церковь в селении Икорта (1172 г.), замечательные храмы рубежа XII—XIII веков Бетаниа и Кватахеви, Питарети



192. Храм Никорцминда. 1010—1014 гг. Алтарное окно восточного фасада

и Цугругашени (оба — между 1213—1222 гг.) и еще несколько храмов первой половины и середины XIII века — Кабени, Ахтала и другие. Все эти храмы объединяет сходство в планах, пропорциях интерьера и внешних форм, характер фасадного декора. Еще сохранившаяся удлиненность планов ощущается в значительно меньшей мере, чем прежде. План Питарети почти приближается к квадрату. Соотношение нижней части храма и барабана — узкого и высокого, как башня,— приближается к 1 : 1. Абсолютные размеры значительно уступают не только Свети-Цховели или Алаверди, но и Самтависи.

Во внешнем оформлении, играющем весьма существенную роль в облике здания, намечаются значительные изменения. В основе фасадных композиций храмов Икорта и Кабени еще лежит сплошная аркатура, а на восточном фасаде повторяется система Самтависи — с большим надоконным крестом и квадратами (разница в деталях и мотивах резьбы). Средняя ось восточного фасада Кватахеви воспроизводит эту же систему, но членящие его декоративные арки исчезают. На юж-



193. Храм Никорцминда. 1010—1014 гг. Резные украшения окна барабана купола

ном фасаде Кватахеви и на фасадах ряда других церквей декоративная аркатура постепенно деградирует в произвольные ломаные арки. В Бетаниа, Питарети, Цугругашени, Ахтале аркатура вовсе исчезает. В декоре фасадов преобладают отдельные интенсивные декоративные пятна (широкие наличники окон, резные кресты и т. д.), которые контрастируют с гладью фасадной стены *(илл. 195)*. Барабан купола с оконными наличниками превращен в сплошную орнаментированную поверхность. Появляются некоторые специфические мотивы, например парные окна с резным крестом между ними. Ниши на восточном фасаде сохраняются, но его общая композиция носит более яркие следы творческой индивидуальности зодчего, отступающего от канонической схемы. Зодчий Питаретского храма придвигает ниши непосредственно к центральному окну, над которым помещает широкое арочное навершие. Последнее, в свою очередь, служит постаментом орнаментированному кресту, упирающемуся в самый конек фронтона. Получается необычайно компактная композиция, все элементы которой слиты в неразрывное целое.

Художественный уровень большинства памятников этой группы (Икорта, Бетаниа, Кватахеви, Питарети) очень высок. С большой творческой свободой и мастерством выполнен их резной декор. Питаретский мастер с легкостью выводит затейливые узоры, в одном и том же наличнике смело сочетает различные мотивы, вплетает в стилизованный рисунок изображения животных и человеческих фигурок *(илл. 196)*. Для кладки стен он применяет камень различного цвета, что еще более усиливает впечатление изощренной декоративности.

Храм св. Саввы в монастыре Сафара (Ахалцихский район, 80-е гг. XIII в., зодчий Парезасдзе) — памятник завершающей ступени архитектуры зрелого средневековья. На переломе XIII и XIV веков наблюдается возникновение новых черт, явившихся своего рода реакцией на крайнюю рафинированность архитектуры конца XII — первой половины XIII века, реминисценцией некоторых ранних архитектурных и декоративных мотивов X—XI веков. Теряется прежнее органическое единство, появляются отдельные признаки эклектизма. В резьбе по камню, все еще богатой, постепенно дают о себе знать дряблость, измельченность форм.

Несмотря на то что в разбивке фасадов, в подборе и исполнении орнаментов монастыря Сафара новые приемы занимают видное место, в нем еще чувствуется



194. Монастырь Гелати. 1106 г. Общий вид

связь со старым. Высок и профессиональный уровень исполнения. В качестве новой черты следует указать на изменение пропорций. Если в группе храмов Бетаниа — Питарети сильно вытянутый башнеобразный барабан почти равен по высоте нижней части храма, то здесь барабан стал ниже, шире, отчего корпус здания кажется более высоким. Заметно стремление освободить поверхность фасадов от насыщенного декора. Храм св. Саввы, воздвигнутый на отвесной скале в изумительной по красоте местности, входит в комплекс большого монастыря и резиденции владетелей исторической провинции Самцхе.

Другие важнейшие памятники этого времени — так называемая Метехская церковь в Тбилиси (1278—1289 гг.) и храм в селении Зарзма (начало XIV в.) в Самцхе.

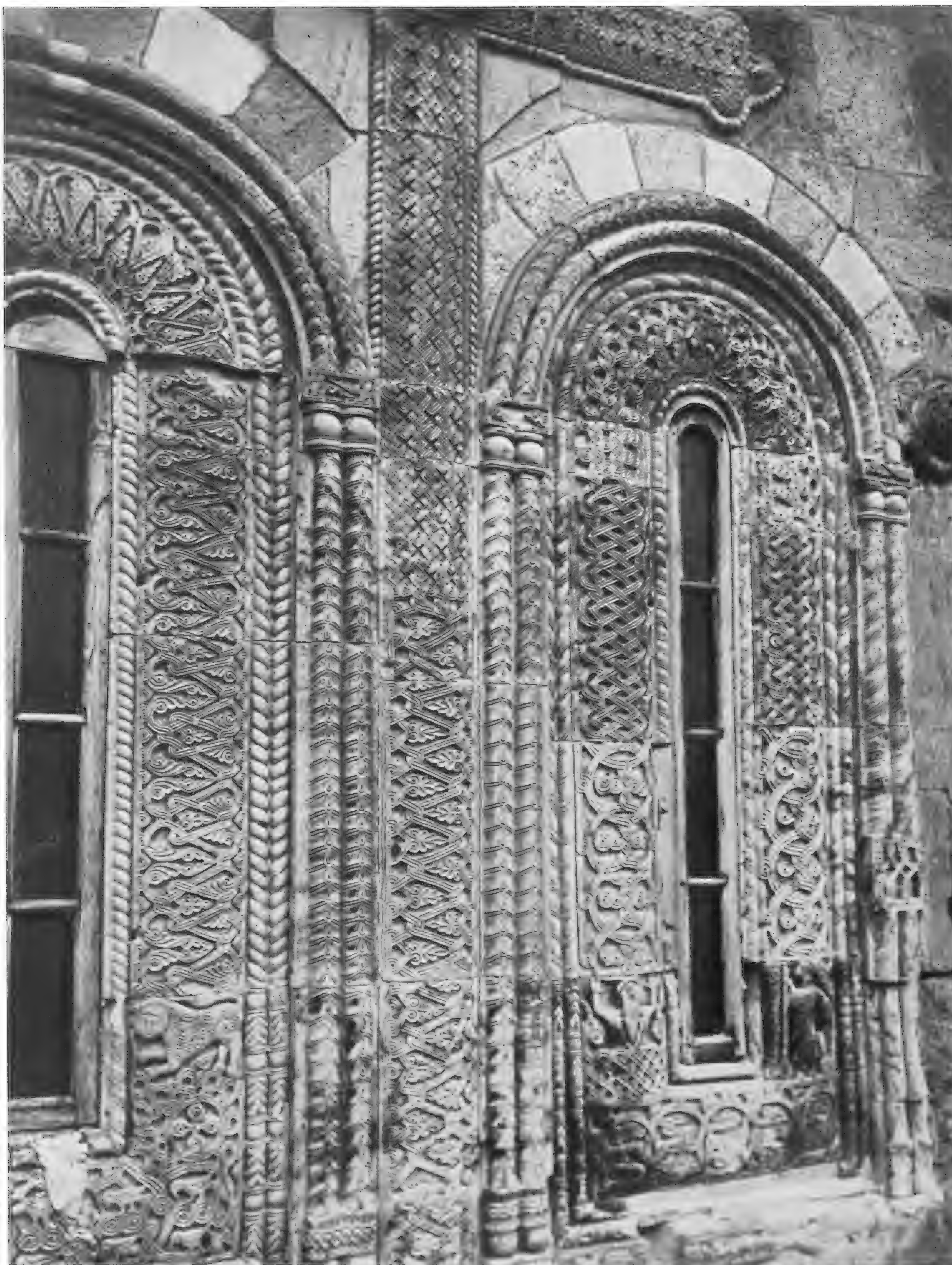
Из скальных сооружений отметим наиболее крупные — грандиозный комплекс монастырей в Давид-Гаредже — древнейший из них основан в VI веке, остальные возводились в течение всего средневековья, вплоть до XVIII века — и монастырь Вардзиа (XII в.), созданный при Георгии III и царице Тамаре. В этих монастырях количество всех пещерных помещений исчисляется сотнями. Из-за повреждений сейчас трудно судить о внешнем облике этих ансамблей, высеченных в отвесных скалах, но в инженерном отношении это памятники выдающиеся *(илл. 197)*.

По сравнению с предыдущим периодом существенных изменений в области применения строительных материалов и конструкций не наблюдается. В VIII—IX столетиях основным строительным материалом остается тесаный и рваный камень. В Кахети по-прежнему применяют булыжник. С X века повсюду, за исключением Кахети, тесаный камень вновь приобретает значение в качестве облицовочного материала. Хотя стены в X—XI веках уже сплошь расписывались, они сооружались обычно из тесаных квадров. Уже в VIII веке на фасадах наряду с булыжником и рваным камнем спорадически встречается кирпичная кладка, например в Кахети. Рубежом XII и XIII веков датируются церкви, целиком выстроенные из кирпича.

Примерно с VIII столетия арки подковообразного очертания окончательно исчезают, уступая место полуциркульным. Своды тоже полуциркульные, порой чуть заостренные кверху. Наиболее важное новшество —



195. Храм Бетаниа. Рубеж XII—XIII вв. Восточный фасад



196. Храм Питарети. Между 1213—1222 гг. Южный фасад



197. Пещерный монастырь Вардзиа. XII в.



198. Плита алтарной преграды из Цебелды. Камень. VII в.

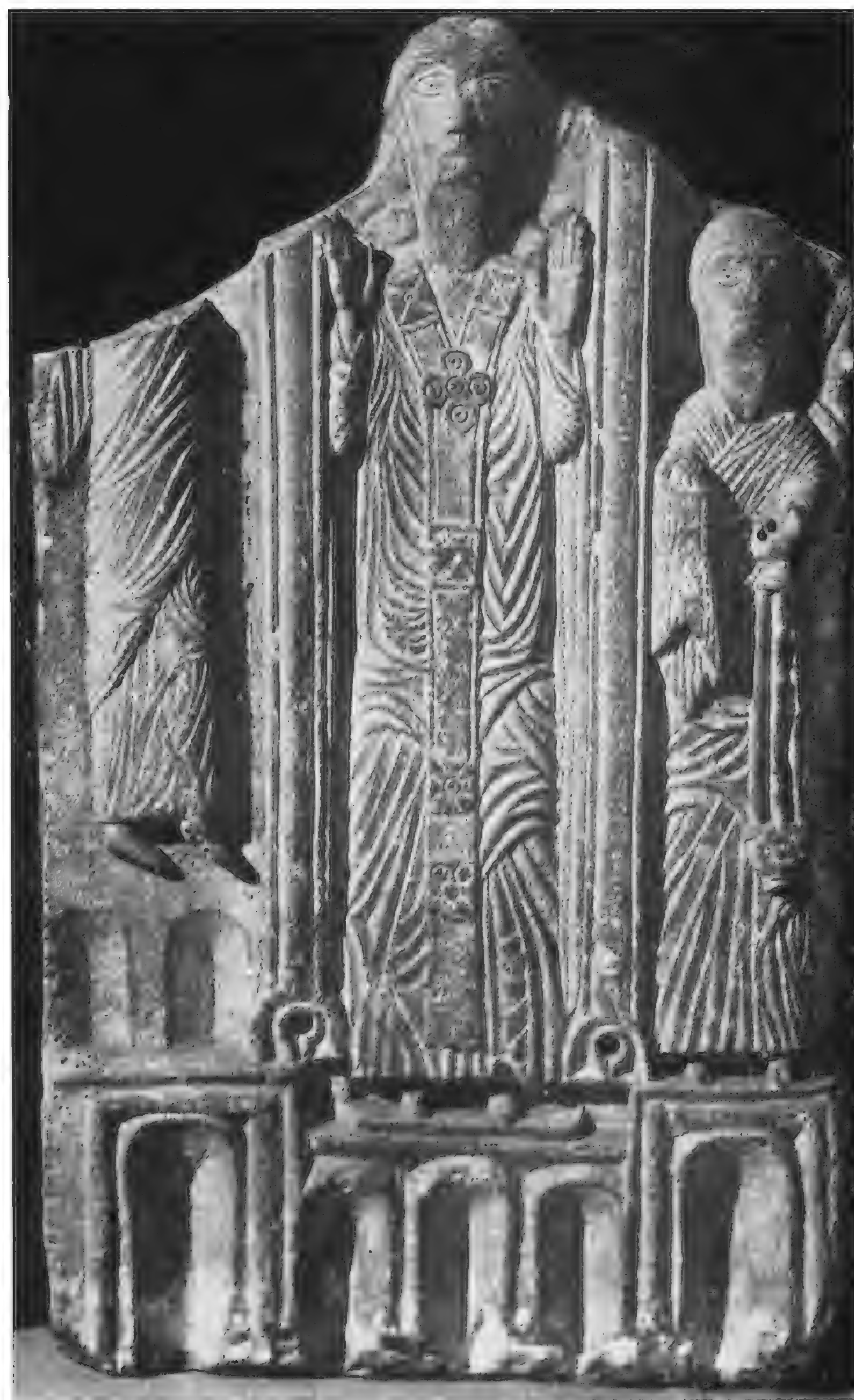
постепенное исчезновение тромпов и появление уже в VIII веке пандантивов, иногда параллельно применяются обе конструкции. Таким образом, в Грузии, по сравнению с Византией, где тромпы впервые появляются лишь в храмах XI столетия, наблюдается обратная эволюция. В качестве кровельного материала для храмов употребляются каменные плиты и, по-видимому, реже — черепица. Перекрытия большинства светских сооружений, например феодальных дворцов, плоские, деревянные. В более крупных дворцах применялись также своды и купола.

Качество технического выполнения, несколько понизившееся в предшествующее время, опять достигает высокого уровня, отличаясь в лучших постройках эпохи исключительным мастерством.

Для развития скульптуры второй половины VII—IX веков определяющее значение имела тенденция к плоскостно-графической трактовке изображения. Эта тенденция выступает во фрагментах алтарной преграды из Цебелды (VII в.). Композиционное членение плит этой преграды, напоминающее построение створки диптиха из слоновой кости раннего времени, выбор



199. Рельеф с изображением Ашота Куропалата из Опизы. Камень. Первая четверть IX в. (до 826 г.)



200. Плита из окрестностей Сухуми. Камень. Середина X в. Фрагмент.

некоторых сюжетов, свойственные им черты древней иконографии (Христос, одетый в колобий в «Распятии», баран, подвешенный к ветвям дерева в «Жертвоприношении Авраама» и т. д.) указывают на близость этого памятника к раннехристианскому искусству *(илл. 198)*.

Характерные примеры этого этапа в развитии пластики — рельефы VIII—IX веков на стелах из Усанети и Катаула, на плитах и столбиках алтарных преград из Гвелдеси и Схиери, на фасадах церквей (рельефы из Опизы, Цирколи, Армази Ксанского, Телована и др.). Евангельские сцены, фигуры святых и ктиторов, а также животные изображаются в них не средствами пластики, а вырезанным в камне рисунком. Обозначено лишь общее, схематичное очертание фигур с грубыми и примитивными формами. Лишенные пропорциональности, эти фигуры застыли в своих условных статичных позах. Подобная трактовка сюжетов выражена и в стеле из Усанети, где представлен процарапанный в камне рисунок, и в рельефах из Гвелдеси и Схиери, в которых фигуры даются невысоким рельефом. Условно-графическая разрисовка поверхности линиями, обозначающими складки одежды, создает впечатление орнаментального заполнения поля.

В рельефе из Опизы (до 826 г.) с изображением строителя церкви Ашота Куропалата, преподносящего модель церкви восседающему на троне Христу, выступает характерная для этого времени экспрессия — увеличение голов и кистей рук в целях акцентирования содержания *(илл. 199)*.

Как бы отбрасывая прочь богатство и многообразие форм пластики более раннего времени, скульптура VIII—IX столетий полностью отходит от объемной моделировки форм. С точки зрения ее дальнейшей эволюции указанный процесс представлял собой прогрессивное явление. Отход от сложившихся канонов расчистил почву и создал основу для поступательного развития грузинской скульптуры в X—XI веках.

Лишь постепенно, особенно во второй половине X столетия, выдвигаются собственно скульптурные задачи. На фрагменте плиты из окрестностей Сухуми (середина X в.) фигуры как бы помещены в ниши, что делает фон менее заметным *(илл. 200)*. Изображение ног и рук в ракурсе свидетельствует об ощущении мастером пространства как необходимого условия для выявления объемности форм. В фасадном рельефе из



201. Фигуры ктиторов. Навершие окна из Петобани. Камень. Вторая половина X в.

Петобани также проявляется стремление художника внести в изображение ощущение пространственной глубины *(илл. 201)*. Решающее значение в этом направлении имеет разрыв верхней плоскости рельефа: его края сильно закругляются, фигура выступает из фона в виде объемного, нерасчлененного блока. Эту архаическую ступень освоения пластических средств, когда фигура дается упрощенными, геометризированными объемами, показывают изображение Ашота Куха из храма Тбети (первая треть X в.); рельефы церквей Цкаростави, Вале (вторая половина X в.) и других культовых сооружений. Большой интерес представляют рельефы, высеченные на карнизе западного фасада церкви Корого (вторая половина X в.), передающие отдельные моменты процесса строительства: переноску камней, их обработку и тому подобное.

Начиная со второй половины X века развитие скульптуры определяют, с одной стороны, поиски пластической выразительности, с другой — стремление к решению декоративных задач. В рельефах Ошкского храма (958—966 гг.) преодолены застылость и скованность фигур, которые изображены в свободных позах и разных поворотах. Пропорциональность в построении фигуры, расчлененность ее контуров и форм были связаны с более развитым пониманием скульптурности (композиция Деисуса с фигурами строителей храма на южном фасаде). В фигурной скульптуре Ошкского храма выдвигаются пластические задачи, которые будут решаться лишь в последующую эпоху.

Переход от X к XI столетию знаменуется формированием определенной системы скульптурного оформления фасадов. Ярким примером этому служит фасадная скульптура храма Никорцминда (1010—1014 гг.), дошедшая до нас в неповрежденном виде. Сюжетные композиции, помещенные в щипцах фасадов («Христос на троне», «Второе пришествие», «Преображение» и конные св. воины) и в тимпанах входов, богато оформленных в виде порталов («Вознесение креста», «Христос между св. воинами-всадниками», архангелы), слиты с общим декоративным оформлением фасадов, играя при этом роль и смысловых акцентов *(илл. 202, 203)*. Представляя по своему содержанию законченное целое, рельефы выражают общую идею христианской религии — идею славы, величия Христа. Большое место в декоре храма занимают изображения животных.

Сложность процесса развития скульптуры проявилась в совмещении разных по стилю рельефов в декоре архитектурного сооружения, что, кстати сказать, свидетельствует о совместной работе мастеров разных поколений. В храме Никорцминда рельефы в щипцах фасадов стилистически все еще связаны с искусством предшествующего времени. Пластическое решение ограничено в них выделением фигуры нерасчлененным объемом. Перекликается с ранними памятниками и особый прием подчеркивания эмоциональной стороны сюжета посредством экспрессивной выразительности голов и жестов, орнаментальностью рисунка складок. В композициях тимпанов выступают черты, характер-



202. Второе пришествие. Рельеф южного фасада храма Никорцминда. Камень. 1010—1014 гг.

ные для скульптуры XI века: живая и свободная передача движений, разнообразие поз, изысканность очертаний, плавное течение рисунка, подчиненного движениям тела.

Дальнейшее развитие монументально-декоративной фасадной скульптуры показывают памятники первой половины XI века — рельефы из Ахашени, Кацхи, Свети-Цховели, Самтависи. Наряду с фигурами святых и сценами из священного писания в скульптуре VIII—X столетий большое распространение получают изображения светских лиц — ктиторов, а также животных.

Процесс постепенного освоения пластических средств ясно прослеживается в группе рельефов алтарных преград рубежа X—XI веков. К распространенному в Грузии типу этих памятников относятся невысокие алтарные преграды, состоящие из завершающейся антаблементом аркатуры, закрытой в нижних частях плитами или установленной на невысокий барьер с проходом в алтарь. Сюжетные изображения помещались в средней части плит в орнаментальном профилированном обрамлении.

На плитах алтарных преград X века из Самцевриси и Джручи фигуры даны малорасчлененными блоками, что обусловливает их скованность и застылость. Сдвиг к большей пластичности наблюдается в плитах из Зедазени (рубеж X—XI вв.) и особенно в плитах из Атени и Ховле с изображением фигур святых (XI в.).

В рельефах алтарных преград первой половины XI века из Уртхви, Сафары, Шиомгвиме *(илл. 204, 205)* более совершенное владение пластическими средствами проявляется в дифференцированности поз и жестов, в стремлении к созданию сложных сюжетных композиций, используя евангельские и житийные сцены. Положение отдельных частей фигуры в разных планах (рельефы Сафарской преграды) указывает на наличие объемно-пространственного чувства у художника. Лица он моделирует в деталях. В фигуре Богоматери из «Благовещения» привлекает лирич-



203. Вознесение креста. Рельеф в тимпане южного портала храма Никорцминда. Камень. 1010—1014 гг.

ность и грация, выраженные с помощью обтекающего контура и ритмичного течения складок то легко развевающейся, то тяжело падающей ткани.

В рельефах из монастыря Шиомгвиме (XI в.) складки одежды несут декоративную функцию, но, трактованные пластично, они выявляют и формы тела. Наряду с такими традиционными композициями, как «Распятие», «Троица», «Симеон Столпник», особый интерес вызывает сцена из жития основателя монастыря, грузинского подвижника Шио. Не имея перед собой образца, мастер, исходя из литературного материала, самостоятельно компонует рельеф, проявляя при этом развитое декоративное и пластическое чувство. В пейзажном фоне, в который включены фигуры, ощущается интерес к передаче окружающей действительности.

О больших достижениях грузинской скульптуры свидетельствуют примеры высокохудожественной резьбы по дереву — резные деревянные двери из Пхотрери *(илл. 206),* Джахундери, Чукули, Лашес-Вани с изображением святых и орнаментальными мотивами (рубеж X—XI вв.). Грузинским мастером, по-видимому, создан триптих из слоновой кости из Рачи (X в.). К XI столетию относится икона св. Георгия из Вани, выполненная в мраморе.

Итак, XI век отмечен в искусстве Грузии блестящим расцветом скульптуры. Однако дальнейшее овладение пластическими средствами было приостановлено (видимо, из-за отрицательного отношения православной церкви к воспроизведению человеческой фигуры в круглой скульптуре). В связи с этим уже в XI веке фасадная скульптура, по существу, прекращает существование. Правда, на стенах церквей и в последующие века помещаются фигурные изображения, но они играют лишь незначительную роль в декоре и часто включены в орнаментальное украшение (Питарети, Цугругашени, XIII в.). В алтарных преградах XII—XIII столетий фигурные рельефы встречаются как исключение (алтарная преграда из Сатхе с



204. «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы». Рельефы на плите алтарной преграды из Сафары. Камень. Первая половина XI в.



205. Сцена из жития Шио. Рельеф на плите алтарной преграды. Шиомгвиме. Камень. Первая половина XI в.

изображением конных св. воинов, 1213—1223 гг.). Выполнение рельефов этого времени характеризуется утратой пластического чувства.

В средневековой культуре Грузии одно из важнейших мест занимает ювелирное искусство. Археологические находки в различных районах страны свидетельствуют о высоком уровне, достигнутом в области художественной обработки металла еще в глубокой древности. С принятием христианства ювелирное искусство находит еще более широкое применение. Среди различных отраслей ювелирного искусства особенно развивается чеканка, которая используется для скульптурных изображений отдельных фигур и целых сюжетов. Создаются новые виды культовых предметов: иконы, большие предалтарные и выносные кресты, оклады евангелий, митры, чаши, блюда и другие предметы церковного ритуала, украшенные фигурными изображениями. Как отмечает Г. Чубинашвили, именно «грузинская чеканка... достигла вершин художественной законченности... В рамках данной отрасли искусства грузинская культура создала не только совершенно законченные произведения, но она выработала при этом специфический характер в целом... Вместе с тем именно особенности чеканки дают нам возможность составить представление о таких сторонах художественного творчества прошлой Грузии, которые в других отраслях — по всем данным — насильственно подавлялись извне (как развитие скульптуры, например)»[35]. Иными словами, средневековая пластика в Грузии нашла свое наиболее полное выражение не в каменной или деревянной скульптуре, а в чеканке. Именно по произведениям чеканки ярче прослеживаются творческие искания и стилистические черты грузинской пластики на разных ступенях ее развития.

Широкое распространение находит в средневековой Грузии также техника эмали, черни и филиграни.

Начало развития чеканки по металлу падает на переходный период (VIII—IX вв.) в истории грузинского искусства. Скульптура, освобождаясь от подражания объемным воспроизведениям образцов, связанных с античными традициями, переходит в этот период к плоскостно-графическим решениям. Эта же тенденция характерна и для чеканки. Рипида из Местии с ажурными рукавами (не позднее IX в.) — типичный памятник того времени. Гравированный рисунок, покрывающий обе стороны рипиды, изображающий шестикрылых серафимов и кресты, носит чисто декоративно-графический характер. Плоскостно-графическим характером отличаются и исполненные чернью четыре евангельские сцены на спинке энкольпия (VIII—IX вв.) Мартвильского монастыря. Вместе с тем рельефно выполненные фигуры ангелов на внутренней стороне створок (центральная часть — перегородчатая эмаль) воспроизводят ранневизантийские образцы. На этом памятнике ювелирного искусства сосуществуют старые и новые черты.

Монументальность общего решения, декоративность и подчеркнутая экспрессия, характерные для искусства данного периода, ярко выявлены в большой иконе «Преображение» из Зарзмы, датируемой надписью 886 годом. Основными художественными средствами служат здесь плоскость и линия. Декоративно-орнаментальный подход выявляется как в линейно-плоскостной разработке одежды, так и в общем построении фигур (боковые и нижняя фигуры сохранились во фрагментах). Мастер акцентирует внимание на фигуре Христа, на смысловом значении увеличенной в размере благословляющей десницы. Подчеркнутой эмоциональностью лица, увеличением кистей рук и ступней ног отличается и «Распятие» на другом, исполненном чернью энкольпии Мартвильского монастыря (рубеж IX—X вв.).

X—XI столетия для искусства чеканки являются важным этапом, совпадающим с общим расцветом грузинской культуры. Мастера чеканки в эту эпоху становятся на путь исканий пластических средств выражения объемной формы. В X веке наблюдается переход от рисуночного изображения к выявлению цельного пластического объема, что подтверждают такие произведения грузинской чеканки, как декоративно разработанные выносные кресты Ишханского собора 973 года и крест Таосского правителя Давида Куропалата (между 966 и 1001 гг.) работы мастера Асата.

Главная задача мастера Ишханского креста — скульптурная передача фигуры распятого Христа, данной в общих объемах *(илл. 207)*. Стремление к пластической объемности сочетается здесь с усилением эмоциональной стороны, подчеркнутой экспрессивным увеличением рук и ступней ног, заострением мимики лица. Немаловажную роль играет и общее декоративное решение креста. Он богато украшен фи-



206. Резная дверь из Пхотрери. Дерево. Рубеж X—XI вв.



207. Выносной крест Ишханского кафедрального собора. Серебро, драгоценные камни. Чеканка. 973 г.

лигранными розетками и драгоценными камнями. Интерес мастера к красочной стороне композиции выявляется и в позолоте отдельных частей фигуры.

В кресте Давида Куропалата также наблюдается сочетание старых приемов с новыми исканиями, что сближает его с Ишханским крестом. В работе Асата ощущается стремление к ясной моделировке отдельных частей тела. Чтобы сосредоточить внимание на распятой фигуре Христа, художник лишает крест декоративных деталей. В отличие от ишханского мастера вместо цветных акцентов он дает скульптурно разработанные маленькие изображения, в которых наряду с осмыслением объемности заметно влияние старых традиций. Поэтому, хотя объемные формы и моделированы достаточно умело, бросается в глаза диспропорция в фигуре Христа *(илл. 208)*.

Чеканное искусство конца X и рубежа X—XI веков представлено большим количеством памятников. Это — золотая чаша из Бедии (999 г.), иконы X века (два пеших воина Георгий и Федор) из Бравалдзали, «Святой Георгий» из Сакао (конец X в., *илл. 209*), Саголашенская *(илл. 210)*, Шорапанская и Моцаметская пластины (перелом X—XI вв.) и другие произведения, в которых пластические искания выражены наиболее отчетливо. В то же время разработка одежды в этих рельефных изображениях еще сохраняет рисуночный, линейно-декоративный характер. В качестве примера такой трактовки фигур, особенно одежды, можно привести золотую чашу из Бедии *(илл. 211)*.

Интересную группу памятников чеканного искусства составляют шемокмедские разрозненные чеканные пластины с евангельскими сценами (1008 г., назначение этих пластин не установлено). Здесь с особой силой проявляется стремление мастера к декоративно-монументальному решению сюжетных композиций. Это видно в ритмичности расстановки фигур и предметов, в расположении драпировок одежды, в орнаментальных обрамлениях евангельских сцен. Обрамление, не превышающее в данном случае высоты рельефа,



208. Асат. Крест Давида Куропалата Позолоченное серебро. Чеканка Между 966—1001 гг.



209. Икона св. Георгия из Сакао. Позолоченное серебро. Чеканка. Конец X в.

со временем приобретает самостоятельное художественное значение в построении композиции. Борта икон постепенно возвышаются над фоном; покрывающий их высокий рельеф узора противопоставляется выполненной низким рельефом орнаментации фона. Обрамление акцентируется и чеканными выпуклыми шишками, отдельными чеканными или эмалевыми фигурными изображениями в медальонах.

С конца X столетия иконы, выносные кресты, потиры, рипиды, отдельные чеканные пластины — все без исключения имеют орнаментальные обрамления. Они украшают иконы Богоматери из Хоби, Спаса из Цагери, икону Богоматери семьи Лаклакидзе, иконы св. Георгия из Джумати *(илл. 212)*, Цагерскую мадонну *(илл. 213)*, Хидистави, Ленджери, Лабечина, Схиери и другие. На памятниках конца X — начала XI века встречаются вариации растительного и геометрического орнаментов. Внимание мастера привлекает и колористическая сторона произведений. Эмалевые медальоны на бортах иконы являются вместе с тем красочными акцентами. Живописный эффект вносят и свободно разбросанные по поверхности драгоценные камни, а также позолота и применение черни.

Процесс исканий скульптурной выразительности, четко оформившийся к X веку, завершается в следующем столетии блестящими достижениями. Произведения этого времени характеризуются умелой пластической моделировкой фигур, естественностью их движений, логически ясным композиционным строем. Декоративно решенные складки одежды служат здесь выявлению объемности форм.

С большим умением и тонкостью выполнены евангельские сцены на бортах иконы начала XI века, известной под названием «Богоматери семьи Лаклакидзе» *(илл. 215)*. В выносном кресте из Мартвили (первая половина XI в.) умелой скульптурной проработкой достигнута монументальность фигуры Христа. Мастерство исполнения присуще и упомянутым иконам св. Георгия из Джумати и Богоматери из Цагери (обе — начало XI в.), а также ряду икон св. Квирике из Сванетии. Высокой художественностью отмечены большие предалтарные кресты из Местии, Кацхи, Схвава, Харагаули. На рукавах местийского креста изображены сцены из жития св. Георгия. Пропорционально построенные фигуры переданы высоким рельефом с умелой моделировкой форм, с полным пониманием механизма человеческого тела.

Выдающимся произведением XI века является чеканное тондо с изображением св. Мамая, где фигуры льва и сидящего на нем верхом Мамая высоким рельефом выступают из гладкого фона, почти как круглая скульптура. Развитое пластическое чувство мастера проявляется и в моделировке лица Мамая. Частичная позолота усиливает выразительность изображения *(илл. 214)*.

Блестящие достижения грузинской пластики не получают своего дальнейшего развития. С конца XI столетия искания пластического порядка уступают место решению декоративных задач. Главную роль в композиции начинает играть сложный и многообразный по мотивам орнамент. С XII века декоративное украшение предмета выдвигается на первый план. Усиливается интерес и к цветовым эффектам, которые создаются при помощи разноцветных камней и эмалевых пластин. Украшение памятников драгоценными камнями и эмалевыми медальонами, как уже было отмечено, имеет многовековую традицию в чеканном искусстве Грузии. Большое значение вновь приобретает применение черни.

Характерным примером нового художественного подхода является большой триптих Хахульской Богоматери (первая четверть XII в.). Лик и руки помещенного в центре изображения Богоматери выполнены в технике перегородчатой эмали. Парадное, исключительно богатое декоративное решение композиции, ценность использованных материалов (триптих украшен большим количеством драгоценных камней и эмалевыми пластинами), мастерство исполнения, а также размеры триптиха определяют его выдающееся место среди уникальных произведений средневекового искусства. Все внимание мастера сосредоточено на орнаментальном декоре, сплошь покрывающем фон. Красочные акценты, создаваемые вкрапленными в фон разноцветными камнями и эмалями, усиливают общее впечатление декоративности *(илл. 216)*. Во второй половине XII столетия мастера вновь обращаются к изображению человеческой фигуры. В сюжетных изображениях — на окладе Бертского евангелия, исполненного Бешкеном Опизари *(илл. 217)*, на окладе Цкароставского евангелия, на полях Анчисхатской иконы (конец XII в.) работы Бека Опизари *(илл. 218)* — фигуры людей, так же, как и орнаменты, технически выполнены с большим мастерством. Но в пластической трактовке заметно подражание приемам предыдущей эпохи.

Тяжелое политическое и экономическое положение Грузии в XIII столетии ограничило возможности раз-



210. Саголашенская пластина. Серебро. Чеканка. Рубеж X—XI вв.

вития чеканного искусства, использующего в качестве основного материала ценный металл. Художественное творчество в этой области лишь продолжает навыки и решения предыдущей эпохи. Все еще сохраняется интерес к орнаментальному декору (Гелатская икона поясного Спаса, Спас из Хоби, икона Богоматери из Вардзиа).

В чеканной орнаментике средневековой Грузии получает распространение возникший в X веке мотив стилизованного лиственного орнамента. В произведениях, относящихся к XI столетию, этот мотив носит живой пластический характер (Мгвимевские, Кацхские иконы), в памятниках XII века он подчеркнуто-декоративен и более сложен по рисунку.

Изучение произведений чеканного искусства Грузии позволяет выделить отдельные группы памятников, сходных по своим художественным и техническим приемам. Это дает основание предположить существование в Грузии различных мастерских как в центральных районах — в монастыре Опиза в Южной Грузии, Сафарском монастыре в Месхетии, в Хоби в Менгрелии, Гелати в Имеретии, так и в горных районах — в Сванетии и Раче.

В средневековой Грузии широкое распространение имело производство эмалей, в основном перегородчатых. Об этом свидетельствует большое количество сохранившихся произведений — медальоны, бляшки, служащие украшением икон, окладов, рукописных



211. Золотая чаша из Бедии. Чеканка. 999 г.

книг, а также эмалевые иконы как с отдельными изображениями, так и с многофигурными композициями.

Грузия обладает самым крупным в мире памятником перегородчатой эмали — это упомянутые лик и руки Хахульской иконы. Этот триптих украшен большим количеством разновременных эмалей (среди них и византийские) различных форм и величины. Самая ранняя из них с «Распятием» датируется VIII веком. К раннему периоду относятся и отдельные эмалевые медальоны с полуфигурами св. Федора и Богоматери Оранты. К VIII—IX столетиям принадлежит эмалевый Деисус в центральной части Мартвильского триптиха. В одну хронологическую группу эти памятники объединяют общий характер рисунка (малое число перегородок, их неравномерная толщина, трактовка глаз только кружком) и своеобразный подбор красок (изумрудно-зеленый фон и желтый нимб) — все это характерно для ранних образцов перегородчатой эмали.

От X века до нас дошли только две небольшие вещи — нагрудный образок Спаса на троне, а также крест с изображением царя Квирике со святыми на одной стороне и сценой «Распятия» на другой — на том же Хахульском триптихе. Сохранились, однако, орнаментальные нимбы и большое количество отдельных медальонов с полуфигурами святых и сюжетными сценками, использовавшиеся в качестве цветных акцентов на чеканных иконах X—XIII столетий (иконы Богоматери из Мартвили, Спаса из Гелати, Цаленджихский Спас, Цилканская Богоматерь, энкольпий для хранения нагрудного крестика царицы Тамары из Хоби, Хахульский триптих и др.— *илл. 219—222*).

Монументальная живопись переходного периода представлена немногими, более или менее фрагментированными росписями. В VIII—X веках система композиции росписи, так же, как и следующая восточ-



212. Икона св. Георгия из Джумати. Позолоченное серебро. Чеканка. Начало XI в.



213. Цагерская мадонна. Серебро. Чеканка. Начало XI в.

нохристианским традициям иконография самих изображений, почти не меняются. Расписываются только алтарь, возможно и купол, центральная же часть храма остается или нерасписанной или украшается чисто декоративными мотивами. Но стиль стенной живописи претерпевает существенную эволюцию. Здесь наблюдается коренная переработка античного художественного наследия — забываются приемы иллюзионистической моделировки объема градацией тонов, форма осмысляется плоскостно. Рисунок, которому отводится основная роль, теряет плавность, становится угловатым, получая орнаментально-декоративный характер; нарушаются пропорции фигуры. Смысловая экспрессия выражается резкими жестами, увеличением размеров головы и кистей рук и прежде всего напряженностью линейного ритма.

Все это тесно связано с эволюцией грузинской скульптуры рассматриваемого периода и, подобно ей, отражает самостоятельные поиски новых средств художественного выражения. Известная изолированность грузинского искусства рассматриваемого времени только ускорила развитие этого органического процесса. Оставаясь, подобно живописи некоторых восточнохристианских районов, например Каппадокии, вне воздействия ретроспективного, антикизирующего направления, господствовавшего в IX—X столетиях в византийском искусстве, грузинская монументальная живопись, намного уступая византийской в артистизме, значительно опережала ее в создании новых средств выразительности — линейности и экспрессивности. Это обстоятельство сыграло важную роль в своеобразном развитии грузинской монументальной живописи последующего времени.

К числу немногих уцелевших памятников эпохи принадлежит фрагмент первоначальной фрески алтаря храма в Телована (VIII—IX вв.), обнажившийся из-под позднейшей записи. На стенах алтаря, по сторонам окна, находилась сильно пострадавшая роспись с неясным изображением головы Спаса в медальоне (возможно, на убрусе) и четырех предстоящих апостолов. Тяжелые пропорции фигур, с преувеличенными размерами голов, и особенно кистей рук, подчерк-



214. Тондо с изображением св. Мамая. Серебро. Чеканка. XI в.

нутая экспрессивность их резкого жеста, а также условная, линейно-плоскостная манера обрисовки лица, волос и складок одеяний сближают эту фреску с рельефом Ашота Куропалата из Опизы (первая четверть IX в.).

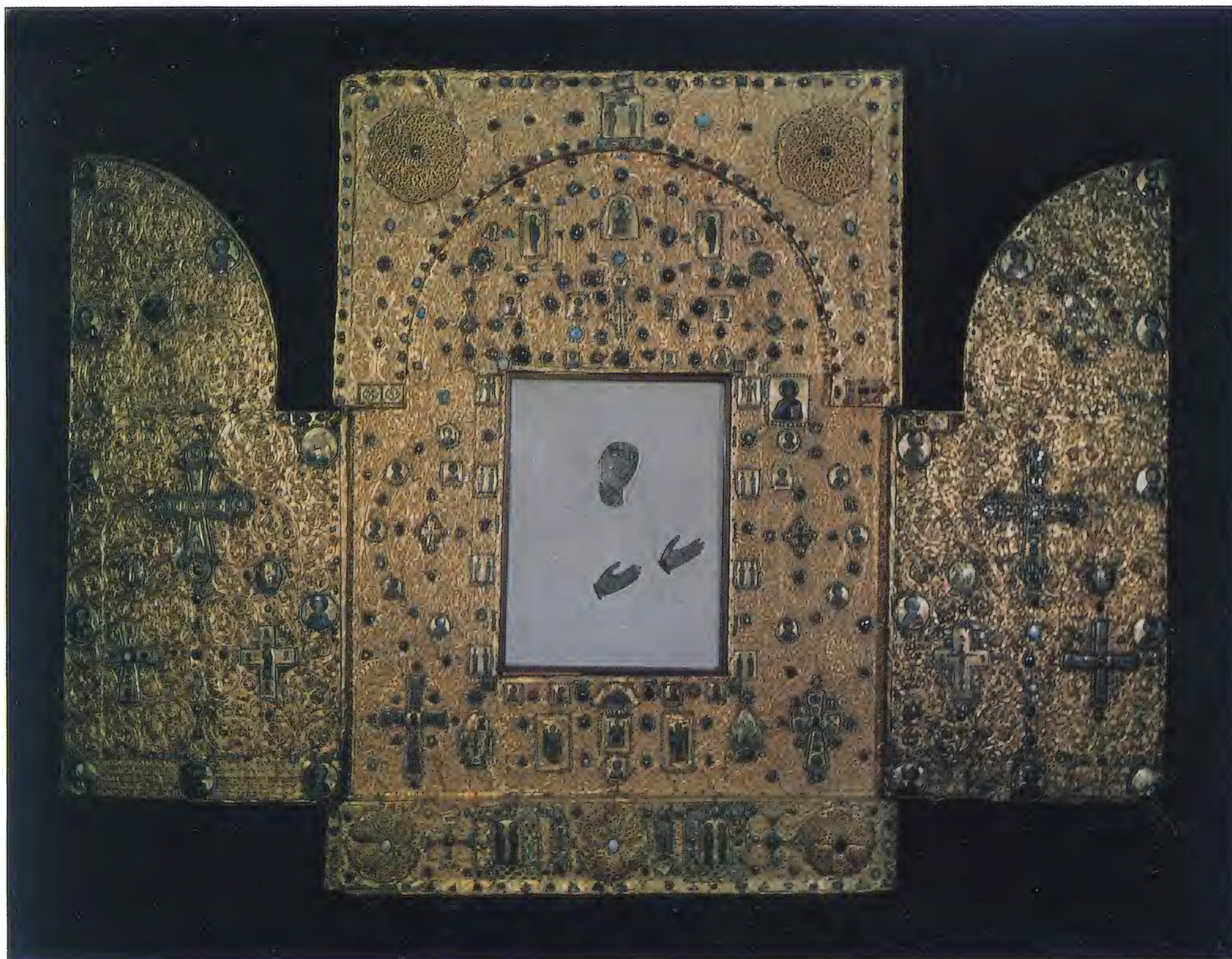
Церковь Армази в Ксанском ущелье, датированная 864 годом, сохранила древнюю роспись алтарной преграды. Роспись самого алтаря утрачена, центральная же часть церкви расписана декоративными белыми и красными полосами. В этой же расцветке с добавлением черного цвета исполнена и роспись преграды, изображающая головы трех юных святых, кресты архаической формы и декоративные мотивы. Типы лиц с округлым овалом, низким лбом и широко раскрытыми глазами повторяют древнехристианские образцы, но несколько наивная, примитивная манера их трактовки отличается плоскостностью и линейностью.

Обнажившаяся из-под записи XII века первоначальная роспись алтарной апсиды церкви Спаса в селе Несгун в Сванетии, относимая к IX—X векам, исполнена в той же условной плоскостно-линейной манере. Распластанные на стене плоские фигуры отличаются неправильными пропорциями, архаическими типами лиц и угловатыми складками одеяний; особенно характерны зигзагообразные складки концов гиматий, спадающих с рук архангелов и апостолов и имеющих прямые аналогии в памятниках грузинской пластики IX—X веков. Роспись исполнена в очень сдержанной гамме коричневато-красных, серых и охристых тонов, почти без всякой светотеневой моделировки.

В иной, более строгой, иконописной манере исполнена роспись алтаря пещерной церкви монастыря Додо в Давид-Гареджийской пу́стыни, очень архаичная по своей иконографии — Христос, сидящий на троне, в радужном ореоле, фланкированный двумя архангелами, тетраморфами на огненных колесах и символическими олицетворениями солнца и луны.



215. Икона Богоматери семьи Лаклакидзе. Позолоченное серебро. Чеканка. Начало XI в.



216. Триптих Хахульской Богоматери. Позолоченное серебро, золото, драгоценные камни. Чеканка. Первая четверть XII в.

В росписи красиво сочетаются густой сине-голубой фон с коричнево-красными, белыми и голубыми тонами одеяний и крыльев. Удлиненный овал лица, ровные дуги бровей, сближенные зрачки глаз и очень тонкие пальцы рук имеют аналогии в письме энкаустической иконы Цилканской Богоматери, датируемой IX веком.

Иконопись древней поры представлена в Грузии двумя энкаустическими образами. Сильно потемневший, почти неразличимый образ Спаса из Анчисхати, возможно, восходит к древнехристианской эпохе (VI в.). Икона Богоматери из Цилкани, частично прописанная темперой, относится специалистами к IX веку.

Конец X — середина XIII столетия, период блестящего расцвета грузинской монументальной живописи, представлен рядом первоклассных произведений зрелого стиля. Этот период включал, в свою очередь, два основных этапа ее развития.

В начале первого этапа, длившегося с конца X до середины XII века, в общественной жизни Грузии происходят существенные перемены, изменяются также культурные взаимоотношения Грузии с соседними странами и народами. Ослабевает связь с утратившими былое значение культурными центрами Сирии и Палестины. В то же время налаживается более тесный контакт с цветущими очагами византийской культуры.

К концу X столетия в Византии складывается новая система декора, согласно которой храм украшается обширной росписью, включающей не только отдельные изображения святых, но и развитые циклы сцен, расположенные в литургическом порядке. Грузия воспринимает эту систему тем более охотно, что утвердившийся в грузинской архитектуре новый стиль, подчинивший отдельные архитектурные формы единой пространственной идее, требовал украшения ин-



217. Бешкен Опизари. Оклад Бертского евангелия. Позолоченное серебро. Чеканка. XII в.

терьера сплошной росписью. Эти факторы сыграли важную роль в коренном изменении самой системы росписей, что имело громадное значение для всего последующего развития грузинской монументальной живописи. Лаконичный декор, выделявший только главные части храма, сменился в конце X — начале XI века обширными росписями, заполнившими всю поверхность его сводов и стен. Эти изменения стимулировали дальнейшее развитие монументальной живописи, формирование в ней различных художественных школ. Не избежало эволюции и содержание росписей. Они пополняются циклами сюжетов, в первую очередь изображением двунадесятых праздников. При воплощении этих сюжетов используются как византийские, так и восточнохристианские образцы. Творческая активность грузинских художников проявляет себя и в создании многочисленных ктиторских изображений и оригинальных циклов жития местных святых.

Показательно, однако, что в росписях купола и алтаря художники неуклонно следуют древним местным схемам, изображая в куполе «Триумфальный крест», реже «Вознесение Христа», а в алтаре — композиции на тему «Слава Христа» в типе «Величия» или «Деисуса». Только в алтарях храмов, посвященных Богоматери, изображается Богоматерь с младенцем и ангелами.

Усложняются композиционные задачи монументальной живописи. Следуя обычной византийской системе членения росписи на регистры и располагая в них изображения согласно установленной иерархии, грузинские художники украшают своды и стены здания фреской. Иногда, когда это диктовалось спецификой интерьера, они отступают от традиционных приемов построения, создавая оригинальные решения. Так, например, в Атенском сионе художник сильно повышает высоту нижнего ряда с целью создать своеобразную основу для росписи громадных сводов.

В рассматриваемый период, особенно на первом его этапе, когда еще не было утрачено понимание росписи как целостной художественной системы, композиция имеет строго монументальный характер. Стремясь гармонически согласовать роспись с пространственным членением интерьера, художники ограничивают количество изображений, но увеличивают их размер, размещая их на больших отрезках сводов и стен и выделяя отдельные архитектурные элементы — устои, пилястры, арки, окна, двери и т. д.— орнаментальными мотивами. При этом строго соблюдается горизонталь регистра, подчеркнутая орнаментальными бордюрами. Только позднее намечается стремление придать динамичность и свободу композиционному строю стенной живописи.

Монументально построение самих сцен, в которых крупные фигуры господствуют над пейзажным фоном. В расстановке живописных акцентов царит спокойный и ясный ритм. Меняется в этот период и манера изображения человеческой фигуры: пропорции ее становятся анатомически правильнее и стройнее, движения свободнее и естественнее; исчезают резкие и утрированные жесты, а их экспрессия выражается в мужественных и плавных движениях; более утонченно моделируются лица. Все это углубляет эмоциональную трактовку темы и образа.



218. Бека Опизари. Анчисхатская икона. Деталь оклада. Позолоченное серебро. Чеканка. Конец XII в.

Вместе с тем грузинская монументальная живопись сохраняет свои характерные черты: строгую красочную гамму, сдержанность в моделировке формы светотенью и линейность манеры письма. Но существенно меняется сам характер линейного рисунка: оставаясь подчас орнаментальным, он становится более мягким и плавным, великолепно передавая пластическую форму тела и складки одеяний. В данной эволюции также выявляется тесная связь грузинской монументальной живописи со скульптурой, которая именно в этот период вышла на путь объемных пластических решений. Показательно в этом смысле, что эволюция рисунка — от угловатого, напряженного в ранних или архаизирующих провинциальных росписях до свободного, в меру плавного в монументальной живописи XI—XII веков — отвечает соответствующим этапам эволюции грузинской рельефной скульптуры. В то же время такой эволюции способствовало, очевидно, и широкое знакомство с образцами византийского искусства, тем более, что само оно развивалось отчасти под воздействием восточнохристианского искусства, в сторону отвлеченности, экспрессивности и линейности.

Насколько органичным было развитие грузинской монументальной живописи, свидетельствует разнооб-



219. Распятие на Хахульской иконе. Перегородчатая эмаль. VIII в.



220. Мартвильский триптих. Центральная часть. Перегородчатая эмаль VIII—IX вв.



221. Медальоны на иконе Вардзийской Богоматери. Перегородчатая эмаль. IX в.

разие ее школ и направлений, обладающих, несмотря на принципиальную стилистическую общность, некоторыми особенностями рисунка и колорита. Судя по дошедшим до нас разрозненным памятникам переходного времени, школы эти возникали в различных районах страны еще до ее объединения в единое государство. В дальнейшем они также были связаны с отдельными провинциями Грузии и с крупными столичными или монастырскими центрами культуры, сохраняя по традиции свою относительную самостоятельность.

Внутри самих школ, в свою очередь, развивались различные, передовые или архаизирующие, направления и наряду с великолепными фресками создавались скромные стенописи народного характера. Эти различия, отчасти обусловленные социальной дифференциацией феодального общества, определяют известную сложность единой в основном эволюции грузинской монументальной живописи. Не учитывая столь важного обстоятельства, нельзя оценить ни отдельных ее памятников, ни общей картины ее развития.

Во время нашествия Арабского халифата центры политической и культурной жизни Грузии, как уже говорилось, перемещаются на периферию — в южную, западную и крайние восточные части страны. С монастырями юго-западной провинции Грузии Тао-Кларджети связывается одна из передовых живописных школ X—XI веков, создавшая росписи в храмах Отхта-Эклесиа (конец X в.), Ошки (1036 г.), Ишхани, Хахули, Тбети (все — начало XI в.) и в других культовых сооружениях. Фрагменты росписи в храмах Кумурдо и Манглиси (20-е гг. XI в.) свидетельствуют о том, что мастера тао-кларджетской школы подвизались и в центральных районах Грузии — Джавахети и Картли. Кроме фрески базилики Отхта-Эклесиа, следующей еще старой системе и украшающей только алтарь, росписи остальных храмов, покрывающие весь интерьер, представляли собой новый тип стенной живописи. Но само ее содержание следует древней местной традиции: в куполе изображался триумфальный крест с ангелами, пророками и другими персонажами, в алтаре — композиция «Слава Христа» в архаических редакциях, повторяющих схемы древнейших восточнохристианских алтарных росписей. В центральной части храма помещались изображения праздников, а также святых и ктиторов.

Росписи, украшающие большие храмы Тао-Кларджети, отличаются монументальностью и торжественностью. Они строятся несколькими регистрами. Особенно торжественны алтарные росписи, включающие ряды свободно расположенных фигур апостолов, святителей и других персонажей (росписи Отхта-Эклесиа, Ишхани, Хахули, Ошки, Тбети и других храмов). Очень характерны для произведений этой школы подчеркнуто-стройные, вытянутые пропорции фигур и изящный, в меру плавный, но подчас измельченный рисунок складок одеяний. Лица утонченно духовного склада писаны по темным зеленоватым или коричневатым прокладкам с легкими высветлениями и подрумянками. При всем индивидуальном различии цветовой гаммы росписи в целом отличаются мягким, неярким колоритом, в котором преобладают сочетания теплых коричневато-красных, серых, пепельно-голубых, сиреневых и золотистых тонов.

Особенной красотой и подлинной музыкальностью линий и цвета отмечены более сохранившиеся купольные росписи Ишхани и Манглиси, где украшенный камнями и жемчугом колоссальный крест в радужном ореоле возносят две пары ангелов. Их удлиненные, плавно изгибающиеся фигуры в светлых одеяниях, драпирующихся множеством складок, парят на фоне темного звездного неба. Интересны и такие, связанные с эллинистической традицией изображения, как олицетворяющий солнце юноша с рогом изобилия в руках, сидящий на льве (Манглиси), или четыре апокалипсические колесницы в Ишхани.

Живописная школа, сложившаяся в крайней восточной провинции Грузии, в Кахети, также связана с крупным монастырским центром — Давид-Гареджийской пустынью, возникшей еще в раннефеодальное время и переживавшей вторичный расцвет в эпоху зрелого средневековья (одной из ранних гареджийских росписей в монастыре Додо мы коснулись выше).



222. Пластина с изображением «Сретения». Перегородчатая эмаль. XII в.



223. Тайная вечеря. Роспись трапезной монастыря в Удабно. Конец X — начало XI в. Копия

Росписи Давид-Гареджи резко отличны по своему духу от торжественных, величественных фресок таокларджетских монастырей. Гареджийские росписи, украшающие небольшие пещерные церкви и трапезные, гораздо проще по композиции (обычно они строятся из одного-двух регистров) и светлее по колориту. Повторяющиеся в ряде росписей сцены из «Жития» основателя пу́стыни св. Давида включают ряд наивных повествовательных деталей, в которых тема строгой аскезы сочетается с темой любви к природе и всякой живой твари, вплоть до жалости к дракону — пожирателю ланей. Эти сцены, так же, как и украшающие трапезные изображения различных трапез, смягчают аскетический характер росписей и придают им мирской дух. Впечатление это усилено и характерным для большинства из них светлым жизнерадостным колоритом.

Самыми значительными из росписей гареджийской школы являются фрески главного храма и трапезной монастыря Удабно, выполненные в конце X или скорее в начале XI века. Кроме традиционных священноисторических сюжетов, роспись включает групповой портрет ктиторов и оригинальный цикл сцен «Жития святого Давида Гареджийского», следующих тексту древнего грузинского апокрифа *(илл. 224)*.

В трапезной представлены торжественная композиция «Деисус», сцены «Тайная вечеря» *(илл. 223)*, «Гостеприимство Авраама» и отдельные фигуры святых; арка украшена рисунком вазы с растительным побегом. В отличие от росписи самого храма, в котором изображения располагаются, как обычно, вплотную друг к другу, здесь они свободно разбросаны на светлых фонах отдельными яркими живописными пятнами. Очень сдержанная моделировка формы «высветлениями» и «притенениями», силуэтность рисунка фигур четко выделяют их на светлых фонах. Колорит росписей, очень теплый и жизнерадостный, построен на сочетании интенсивного голубого, светло-зеленого, рыжевато-красного и обильно используемой золотистой охры. В храме фоны голубые, в трапезной — белые.

Применение близкой колористической гаммы не только в росписях некоторых других храмов Гареджи,



224. Гибель дракона. Сцена из жития св. Давида Гареджийского. Роспись монастыря в Удабно. X — начало XI в. Копия



225. Тевдоре. Св. Федор на коне. Роспись церкви Квирике и Ивлиты в Кала. 1112 г.

но и в росписи церкви св. Георгия в Бочорме, стоящей в другом районе Кахети (цикл «Жития св. Георгия», рубеж XI—XII вв.), заставляет предположить, что художники гареджийской школы работали и в соседних районах Кахети.

Своя живописная школа развивалась в горных районах Западной Грузии — Сванетии и Раче. Среди росписей Сванетии (одной из ранних — в Несгуне — мы коснулись выше) встречаются произведения различного художественного уровня — от примитивных фресок народного характера до великолепных фресок выдающихся мастеров. Но и те и другие обладают некоторыми общими чертами иконографии и стиля, свидетельствующими об устойчивости местных традиций.

Своеобразие этой школы в значительной мере ограничивается определенным отбором тем или колористических традиций, подобно тому, как из всего богатства типов грузинской культовой архитектуры Сванетия избрала только один тип маленьких зальных церквей, так прекрасно гармонирующих с ее суровыми горными пейзажами.

Иконографические особенности росписей Сванетии, связанные с пережитками дохристианских верований и представлений, отвечавших пережиткам родового строя, устойчивым в этих отдаленных районах, выражаются в отказе от одних тем и пристрастии к другим. Так, например, мы никогда не встретим здесь в конхе алтарной апсиды фрески с центральной фигурой Богоматери, даже в церквах, ей посвященных; очень редки изображения триумфального креста в своде. Зато почти все церкви украшены композициями, изображающими святых воинов, культ которых, особенно св. Георгия, в Сванетии был очень велик. Характерные для большинства росписей Сванетии мужественные образы св. Георгия и Федора, изображенных в доспехах, скачущими на конях, обычно навстречу друг другу, с развевающимися за спиной плащами и попирающими копьем змия и Диоклетиана, олицетворяют образ воина-рыцаря.



226. Голова св. Федора. Фрагмент росписи церкви Квирике и Ивлиты в Кала. 1112 г.

Своеобразной особенностью этой школы являются наружные росписи — росписи фасадов церковных зданий, обычно не украшаемых резьбой. Подобные росписи почти не встречаются в других районах Грузии.

Характерные для грузинской монументальной живописи рассматриваемого времени линейная манера письма и сдержанность колористической гаммы проявляются в росписях Сванетии особенно отчетливо. Рисунок сильных мужественных фигур и суровых лиц восточного типа, либо резкий и орнаментально-декоративный, либо пластически моделирующий форму, всегда выразителен. В нем ясно ощущается генетическая связь между монументальной живописью и скульптурой. Возможно, это объясняется тем, что произведения живописи сравнительно редко попадали в эти отдаленные, труднодоступные районы, тогда как чеканные иконы, которыми славились мастера Сванетии, всегда были у художника перед глазами.

В целом росписи Сванетии близки друг другу по колориту, хотя каждая из них отличается цветовой палитрой. Колористическое родство основано на сочетании различных оттенков коричнево-красных и серых цветов; синий и голубая лазурь употребляются очень редко. В некоторых росписях, исполненных, по-видимому, еще в конце X века в Ац, Ипхи, Жвибиани и др., эта гамма обогащена киноварью, иногда ярко-бирюзовым цветом.

Выдающимися произведениями монументальной живописи Сванетии следует признать три точно датированные росписи, исполненные, как указано в специальных надписях, «рукой царского художника Тевдоре». Первая в церкви Архангелов в Ипрари (1096 г.), вторая в церкви Квирике и Ивлиты в Кала (1112 г.) и третья в церкви св. Георгия в Накипари (1130 г.). Возможно, титул «царского художника» связан с исполнением каких-то царских заказов и даже с пребыванием в столице, где Тевдоре мог совершенствовать свое мастерство, но во всяком случае его росписи являются типичными памятниками местной школы. Они следуют традиционной схеме, видоизме-



227. Фигура святителя. Роспись храма в Атени. XI в. Копия

няющейся в деталях сообразно различным патронам церквей. Художник по-прежнему ограничивает число изображений, добиваясь их монументальности. При всей традиционности колорита, типа фигур и ликов, сильный, сочный, подчас даже грубоватый рисунок Тевдоре выделяется пластической выразительностью, созданные им образы отмечены большой эмоциональностью *(илл. 225, 226)*.

Росписи Тевдоре дают возможность проследить на примере творчества одного художника эволюцию грузинской монументальной живописи на рубеже XI—XII столетий. Композиция, строго уравновешенная в Ипрарской фреске, в его более поздних росписях, сохраняя свой монументальный характер, становится динамичнее, обобщеннее и декоративнее; рисунок обретает в них большую свободу и плавность.

Резкий условный рисунок росписи в церкви Спаса в Мацхвариши (1140 г.), исполненной художником Микаелом Маглакели, говорит о более архаизирующем стиле. Однако в композиции этой росписи тенденция к динамичности и декоративности выражена еще сильнее. Интересен групповой портрет, представляющий сцену коронования царя Дмитрия I и передающий специфику грузинского церемониала — два феодала (один из них правитель Сванетии) опоясывают царя мечом.

Роспись церкви Архангелов в селе Земо-Крихи в соседней горной провинции Раче, исполненная около середины XI века, очень близка к росписям Сванетии как по своей схеме, типам фигур и лиц, так и по характеру рисунка и колорита. Сближает ее с росписями Сванетии и любовь к богатым орнаментально-декоративным мотивам.

После объединения Грузии ведущая роль в политической и культурной жизни страны возвращается к внутренним ее районам и их столичным центрам — Кутаиси и Гелати — в Западной, Мцхета, позднее (после изгнания арабских завоевателей) Тбилиси — в Восточной Грузии. В них развивается интенсивная художественная деятельность — здесь сосредоточены скриптории и эмальерные производства, сюда чаще попадают и завозные образцы восточного и византийского искусства, обогащающие местные вкусы. С этими центрами были, по-видимому, связаны и артели художников-монументалистов.

В стенописях этих районов с их относительно развитой социальной дифференциацией наблюдается разнообразие живописных манер и колористических традиций: наряду с росписями небольших церквей создаются, по заказу царей или близких к трону лиц, большие парадные росписи, продолжающие линию торжественных фресок тао-кларджетской школы. Наряду с росписями, сдержанная красочная гамма которых родственна местной традиции (росписи в Идлети, Икви, церкви Георгия Калоубанского, близкие по колориту к росписям Сванетии), создаются фрески, исполненные в более сложной богатой гамме, включающей дорогую ляпис-лазурь, и, по-видимому, связанные со столичными живописными школами.

Одним из наиболее ярких произведений столичной школы монументальной живописи является великолепная роспись, украсившая во второй половине XI века древний Атенский сион *(илл. 227, 229)*. В сохранившихся фрагментах росписи уцелели портреты



228. Архангел Гавриил из сцены «Благовещения». Фрагмент росписи храма в Атени. XI в. Копия



229. Сон Иосифа. Роспись храма в Атени. XI в. Копия



230. Архангел Михаил. Фрагмент мозаики алтарной апсиды храма в Гелати. XII в.



231. Икона Цилканской Одигитрии. Энкаустика IX в., темпера XIII в., чеканка XVI—XVIII вв.

заказчиков — грузинских царей и феодалов. Над фресками работали не менее четырех талантливых художников из одной артели (манера их различается в частностях), но автором общей композиции, несомненно, был один, очевидно, старший из них. Разрешая сложную задачу гармонического согласования новой росписи с древней архитектурой, он проявил глубокое понимание специфики последней. Исходя из основного принципа пространственного членения тетраконха — симметричности и ритмического равновесия отдельных частей интерьера,— художник помещает в каждой части здания особый, рассчитанный на независимое прочтение иконографический цикл. Колорит росписи строится на различных оттенках голубого — от пепельного до чистого кобальта, на оттенках серебристо-зеленых, красных, лиловых. Преемственность стенной живописи Атенского сиона с тао-кларджетскими росписями сказывается как в использовании эллинистических мотивов, так и в строгой монументальной композиции, в подчеркнуто-стройных пропорциях фигур, утонченном типе лиц. В то же время рисунок становится более уверенным и динамичным; сочная контурная линия великолепно передает форму, в уверенном движении контура ощущается опытная рука художника. Более определенный характер приобретает и система высветлений, сохраняющая, однако, свое орнаментально-декоративное значение. Пробела на лицах наносятся более четко — в виде коротких, энергичных бликов — «движков».

Образы, созданные атенскими художниками, замечательны своей индивидуальной характерностью, которая «читается» в задумчивых лицах апостолов, в величественном облике отцов церкви, и особенно в великолепной фигуре архангела Гавриила из сцены «Благовещение». Монументальность этой фигуры, ее сильное, мужественное, но плавное движение, переданное выразительным рисунком, воплощают наиболее характерные черты грузинской монументальной живописи XI столетия *(илл. 228)*.

В 20-х годах XII века фресковой росписью и мозаикой был украшен храм Гелатского монастыря. В мозаике конхи алтарной апсиды представлена Богоматерь с младенцем, стоящая на подножии. Фигуру Богоматери фланкируют два архангела в пышных, украшенных драгоценными лорами одеяниях *(илл. 230)*. Темно-синие драпировки мафория Богоматери, изумрудно-зеленые и лиловые с золотом одеяния архангелов необыкновенно красиво выделяются на гладком золотом фоне. При всей импозантности и торжественности эти стройные, свободно расположенные фигуры производят впечатление легкости и изящества.

Мозаика набрана из мельчайших кубиков смальты (кое-где агата), переходы тонов выполнены в ней очень тщательно. В манере исполнения фигур наблюдается известная двойственность: характерные для византийского искусства интенсивные цветные тени и другие живописные приемы сочетаются в гелатской мозаике с типичным для грузинского художника линейным осмыслением формы. Это заставляет полагать, что мозаика исполнена по византийским образцам местным художником, который, возможно, совершенствовал свое мастерство в Византии. Местное происхождение художника подтверждается и типами лиц.

Остатки мозаичных росписей в храмах Мартвили, Шорети и сведения о мозаиках, украшавших Моквский храм, свидетельствуют о том, что эта драгоценная живописная техника была достаточно известна в средневековой Грузии, хотя, очевидно, менее распространена, чем фреска.

Вся остальная часть Гелатского храма была украшена фреской. Сохранившаяся в нартексе роспись содержит изображение семи вселенских соборов и редкую сцену «Чудо св. Евфимии на Халкедонском соборе». Эта сцена, так же, как и надписи, сопровождающие изображения, отражала борьбу церковных партий на Кавказе.

Стиль гелатских фресок представляет дальнейшее развитие традиций столичной школы. Они близки к атенским фрескам своей монументальностью, изысканностью рисунка фигур и одухотворенностью лиц, а также светлым колоритом — сочетанием голубых, светло-зеленых и красных тонов одеяний, четко выделяющихся на белых фонах. Но рисунок гелатской фрески мягче, обобщеннее, колорит чуть холоднее, трактовка образов лиричнее.

Второй этап развития грузинской монументальной живописи — вторая половина XII — первая половина XIII века — не связан с каким-либо резким, коренным переломом. Незаметные сдвиги в направлении боль-



232. Сцены богородичного цикла. Роспись церкви Бертубани. Первая четверть XIII в.

шей декоративности и динамичности композиции и рисунка проявляются все определеннее, в частности в росписях Павниси, Икорты и других храмов. На рубеже XII—XIII веков эта направленность образует новую систему монументальной живописи.

Ярче всего проявляются особенности новой системы в церковных росписях эпохи царицы Тамары — в Вардзии (1184—1186 гг.), Бетании, Кинцвиси, Тимотесубани (все три — начало XIII в.), Бертубани (первая четверть XIII в., *илл. 232)*, в Ахтала, где первоначальный слой, уцелевший на южной стене храма, относится к началу XIII века. Иконографические схемы этих росписей продолжают старые традиции.

Роспись, украсившая церковь пещерного монастыря Вардзиа, основанного царем Георгием III и его дочерью Тамарой, включает наряду с их портретами *(илл. 233)* изображение феодала — заказчика росписи. Фрески двух больших купольных храмов Бетаниа и Кинцвиси (Картли) содержат портреты царицы Тамары с отцом и сыном и феодалов — светских и духовных. Роспись, в которой Тамара представлена с сыном, украшает пещерную церковь монастыря Бертубани в Давид-Гаредже. Тогда же расписана и трапезная монастыря. Четыре изображения царицы Тамары свидетельствуют о достигнутом в них портретном сходстве. Показательно, что, как и в более ранних росписях, художник, создавая портреты конкретных личностей, отбрасывает условную технику «высветлений» и «притенений», оперируя главным образом рисунком. Поэтому в таких фресках особенно четко выступает характерная для грузинской живописи линейность манеры письма и локальность цвета. Портретным изображениям отведены самые освещенные места в нижнем регистре северной или южной стены.

Росписи XII—XIII столетий следуют различным колористическим традициям. Во фресках Вардзии и Бе-



233. Портрет царицы Тамары. Фрагмент росписи пещерного монастыря Вардзиа. 1184—1186 гг.



234. Голова св. Георгия. Фрагмент росписи храма Кинцвиси. XIII в. Копия

тании густые синие, коричнево-красные, белые и серые тона объединены сине-серыми фонами (в Вардзии тональность несколько теплее). Совершенно иная тональность кинцвисской росписи определяется интенсивно-голубыми (чистой ляпис-лазури) фонами, красиво сочетающимися с голубыми, светло-зелеными, золотистыми, бархатисто-красными и белыми тонами. Сочетание глубокого сине-голубого с белым и светло-красным характерно и для бертубанской росписи. Особенной красотой колорита отличается роспись трапезной: сине-голубая лазурь, сочетающаяся с белым и розовым, оттенена естественным коричневато-серым тоном скалы. В близкой тональности исполнены росписи в Ахтале и Тимотесубани.

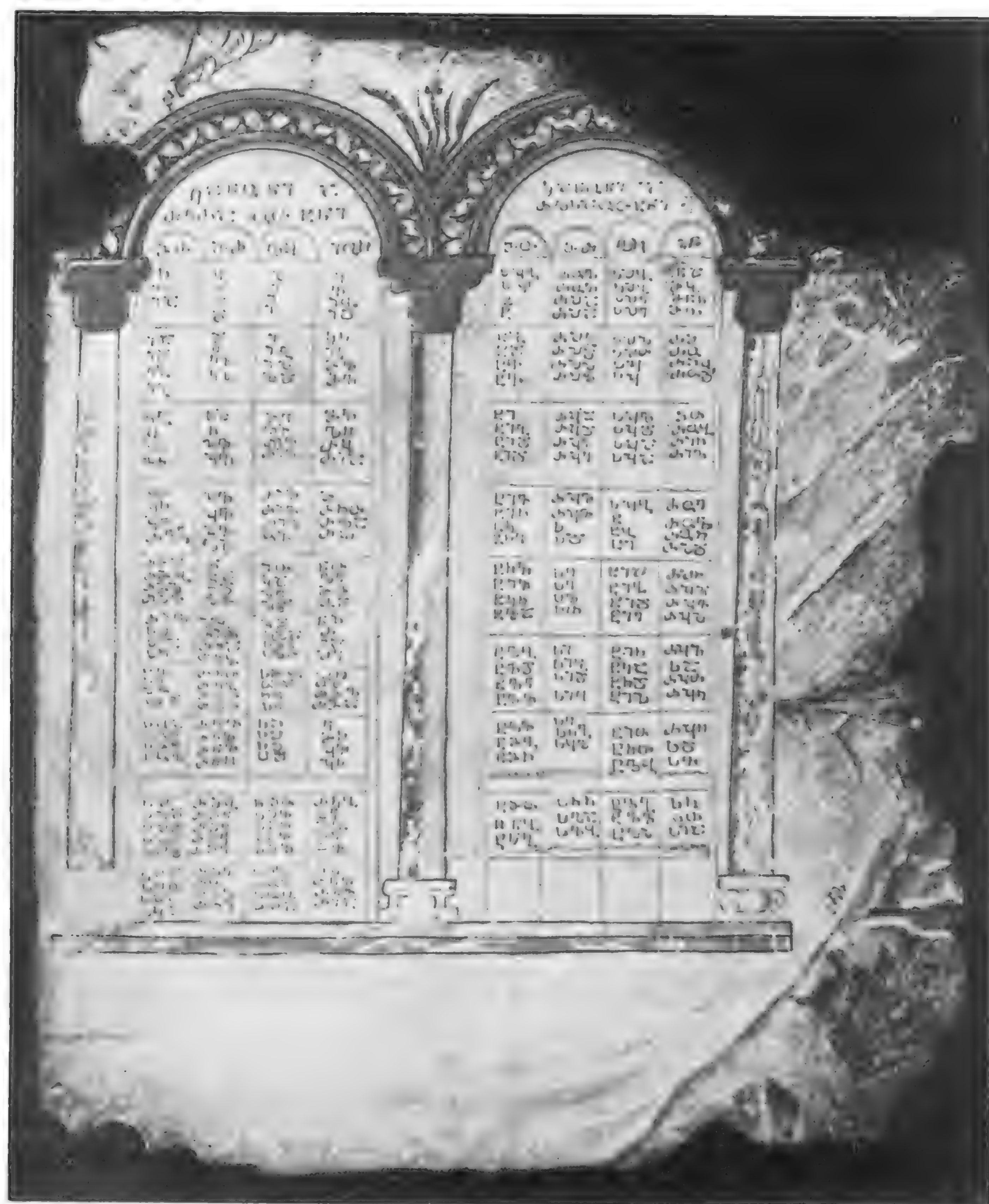
Сильно видоизменяется и характер композиции росписи. Оставаясь в целом монументальной, она становится более нарядной, динамичной и декоративной. Из-за того, что отдельные архитектурные элементы большей частью уже не выделяются орнаментом, а заполняются фигурами (Вардзиа) или даже целыми сценами (Бетаниа, Тимотесубани), роспись лишается былой тектоничности и стелется по стенам и сводам храма сплошным ковром. В нее охотно вводится нарядная декоративная аркатура, объединяющая от-



235. Ангел. Фрагмент композиции «Жены-мироносицы у гроба господня». Роспись храма Кинцвиси. XIII в. Копия



236. Исцеление бесноватого. Миниатюра из Первого Джручского четвероевангелия. 940 г.



237. Канон из Адишского четвероевангелия. 897 г.

дельные изображения (Кинцвиси). Единство уровня регистра иногда сознательно нарушается созданием дополнительных регистров, располагаемых в шахматном порядке (алтарные росписи в Бетании, Кинцвиси и Тимотесубани). Динамичнее становятся ритмы, движения и позы фигур. Показательна в этом смысле замена фронтальных фигур святителей фигурами святителей, изображенными в трехчетвертном повороте. Появляются многофигурные композиции с архитектурным или горным фонами, но соотношение между фигурой и фоном в целом остается прежним, то есть фигура всегда превалирует над условным плоскостным фоном.

Рисунок, приобретая изысканную декоративность, теряет былую силу и выразительность. Моделировка лиц — мягкая и плавная — иногда достигается одними прозрачными тенями.

Некоторые образы в росписях этой эпохи, например святителей в Вардзии или святых воинов в Кинцвиси, отличаются порой тонкой одухотворенностью *(илл. 234)*.

В прекрасном изображении ангела из сцены «Жены-мироносицы у гроба господня», украшающей северную стену Кинцвисского храма, плавный наклон головы, женственное движение округлой руки, музыкальность декоративного ритма хрупких, изгибающихся складок сине-зеленых одеяний и свободный рисунок взметнувшихся крыльев воплощают характерные черты стиля грузинской монументальной живописи начала XIII века *(илл. 235)*. Но как ни прекрасно это изображение, оно уже лишено той внутренней силы и выразительности, которые привлекают нас в фигуре атенского ангела.

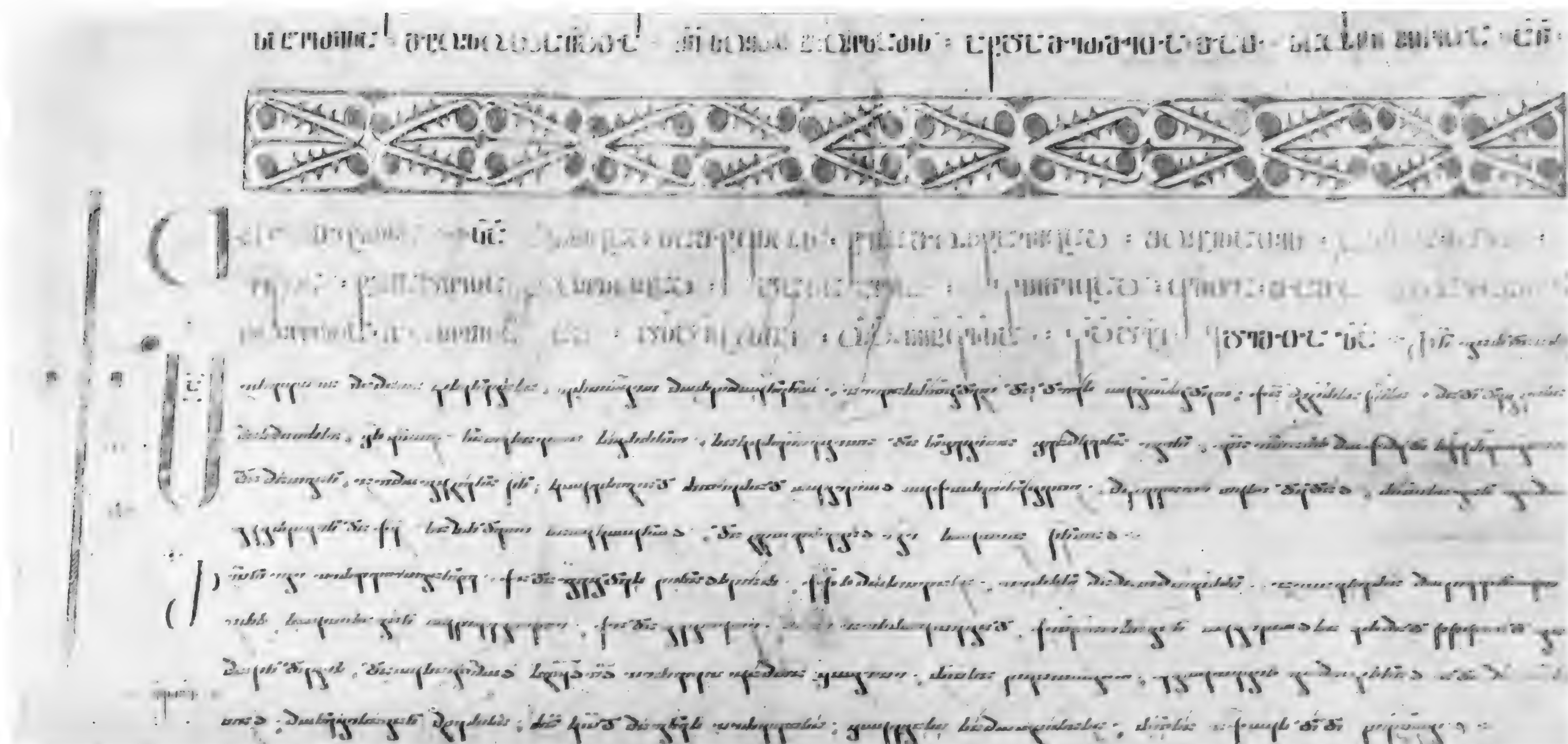
По своей тонкой эмоциональности грузинская монументальная живопись XIII столетия подошла к проблемам, которые позднее были разрешены итальянской живописью «дученто» (аналогичные явления наблюдаются и в некоторых произведениях византийско-балканской живописи этой эпохи). Но в дальнейшем эта эволюция была приостановлена. Росписи второй половины XIII века — во времена монгольского владычества — следуют старым традициям, но сильно огрубляют их.

Это особенно заметно в росписях церкви Благовещения в Давид-Гаредже и малой церкви в Кинцвиси, да и в других храмах Восточной Грузии. В Западной Грузии появляются фрески, в которых дает о себе знать усилившееся влияние византийской живописи. Но они относятся уже к следующему этапу развития грузинского искусства.

До нас дошло весьма ограниченное количество живописных икон этой эпохи. К числу лучших должны быть отнесены хранящиеся в Сванетии иконы «Распятие» и архангелов Михаила и Гавриила — два прекрасных поясных изображения из деисусного чина, исполненные, судя по их стилю, в XII веке. Одухотво-



238. Евангелисты Лука и Иоанн. Миниатюра из Адишского четвероевангелия. 897 г.



239. Заставка из сборника «Церковные песнопения» Микаэла Модрекили. Вторая половина X в.

ренные лица, тонкое письмо, выразительность рисунка сближают эти иконы с лучшими грузинскими росписями этого времени. О местном их происхождении свидетельствуют и ошибки в написании греческих титлов.

Характер и состав декоративного убранства грузинских рукописных книг складывались не только в мастерских письма, находившихся на территории страны, но и в грузинских монастырях Сирии, Палестины, Синая, несколько позднее — Афона. Отдельные грузинские монастыри пользовались широкой известностью как очаги просвещения и культуры. На относительно раннем этапе декоративное убранство грузинской рукописи следует стилю, выработанному искусством Переднего Востока, и лишь с течением времени, а именно с усилением на Востоке культурного и политического влияния Византии, начинается ориентация на приемы, сложившиеся к этому времени в византийской миниатюрной живописи. Однако грузинские переписчики и миниатюристы не сразу отказываются от способов украшения страницы и иконографических типов искусства Переднего Востока и лишь частично принимают элементы декора греческой рукописи.

В дошедших до наших дней рукописях периода IX—X веков украшение текста сводится к скромному выделению заголовка цветом и размером букв, к значкам, помогающим ориентироваться в тексте или завершающим строки. Рукописная страница выполняется крупным четким уставным письмом со спокойной и раздельной расстановкой букв в словах и крупными простыми заглавными буквами. Ни заставок, ни инициалов в тексте нет. Нет их и в Адишском четвероевангелии и Первом Джручском четвероевангелии, демонстрирующих характер декоративного оформления грузинской рукописи на рубеже IX—X веков. Эти кодексы переписаны и украшены в одном из крупных религиозных и культурных центров эпохи — Шатбердском монастыре.

Адишское четвероевангелие, датированное 897 годом (Местиа, Краеведческий музей), содержит выходной лист с характерным для раннего времени изображением четырехлопастного креста, портреты евангелистов, каноны и так называемое темпьетто — символ храма над «Гробом господним». Миниатюры Адишского кодекса сохранили некоторые черты своего позднеантичного прототипа не только в составе миниатюр, но и в характере изображений и в колорите. Попарное расположение евангелистов, свободный рисунок их фигур, решение драпировок, архитектурный тип канонов и их орнаментика, такие подробности, как разрезные листья аканта у пят арочек, сопровождающая их поросль, голубые тени на зеленом поземе — все это унаследовано от поздней античности *(илл. 237, 238)*.

В Джручском кодексе, украшенном миниатюрами в 940 году (Институт рукописей АН Грузинской ССР, Н-1660), темпьетто отсутствует, а состав миниатюр дополнен поясным изображением Богоматери с младенцем и тремя сценами «Чудесных исцелений» *(илл. 236)*. Черты позднеантичного оригинала отчетливо выявляются и здесь, однако изменение состава миниатюр и новые изобразительные приемы свидетельствуют о существенных переменах, происходящих в декоративном осмыслении рукописной книги. В тексте евангелия заметны редкие и робкие попытки украсить заглавную букву.



240. Жены-мироносицы у гроба господня. Миниатюра из Синаксаря. XI в.

Во второй половине X века наблюдается расцвет искусства декоративного оформления рукописи. Хотя уставное письмо и теперь не выходит из обихода, преобладающим становится полуустав с уставными заглавными буквами. Обильное введение в текст киновари изменяет облик страницы. Главы отмечаются концовками или заставками. Заглавная буква превращается в объект украшения. В южных районах Грузии, по-видимому, и на этом этапе сохранивших ведущую роль в сфере создания рукописной книги, вырабатываются приемы украшения и колорит, позволяющие говорить о сформировавшейся здесь местной школе. Блестящие образцы дорогой парадной рукописи, как сборник «Церковные песнопения» Микаэла Модрекили (Институт рукописей АН Грузинской ССР, S-425), отличаются от рукописей «народного круга» лишь качеством исполнения *(илл. 239)*. Выходной лист украшается уже не четырехлопастным крестом, а крестом голгофского типа, каноны, сопровождаемые так называемым «Посланием Евсевия», помещаются по-прежнему перед текстом, а евангелисты — у начала глав. Тип стоящего евангелиста вытесняется изображением евангелиста сидящего и пишущего.

Редкие исключения, как Цкароставское четвероевангелие (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-98), интерпретирующее ранний образец, подчеркивают характер происшедших изменений. Переход от X к XI столетию в грузинской рукописи отмечен, с




241, 242. Отречение Петра. Миниатюры из Второго Джручского четвероевангелия. Вторая половина XII в.

одной стороны, широким использованием и дальнейшим развитием тех приемов письма и украшения рукописной страницы, какие были введены в обиход уже во второй половине X века, а с другой — отмиранием или существенной переработкой некоторых декоративных элементов и, наконец, появлением новых мотивов и сюжетов.

Расцвет всех видов искусства, литературы и науки в объединенной Грузии XI века ставит перед скрипториями большие задачи в области перевода, редактирования и переписки произведений богословской письменности, исторической литературы, поэзии.

В декоративном украшении грузинской рукописи этого времени наблюдается следование достижениям живописных школ Византии. Вместе с тем заметно стремление грузинских мастеров к переработке византийских образцов и реминисценции более ранних, идущих с Востока приемов. Это и определяет на данном этапе своеобразный характер грузинской рукописной книги, отличающий ее от созданных как в Византии, так и в других странах христианского Востока. Струя народного творчества пробивается и теперь сквозь толщу различных установок в орнаментике и палитре художника. В рукописях, подобных Урбнисскому четвероевангелию X века (А-28) или Кодексу XI века (Н-221), хранящимся в Институте рукописей Академии наук Грузинской ССР, можно обнаружить различные стили художественного оформления — наличие разных школ, среди которых выделяется школа, формировавшаяся на юге Грузии.

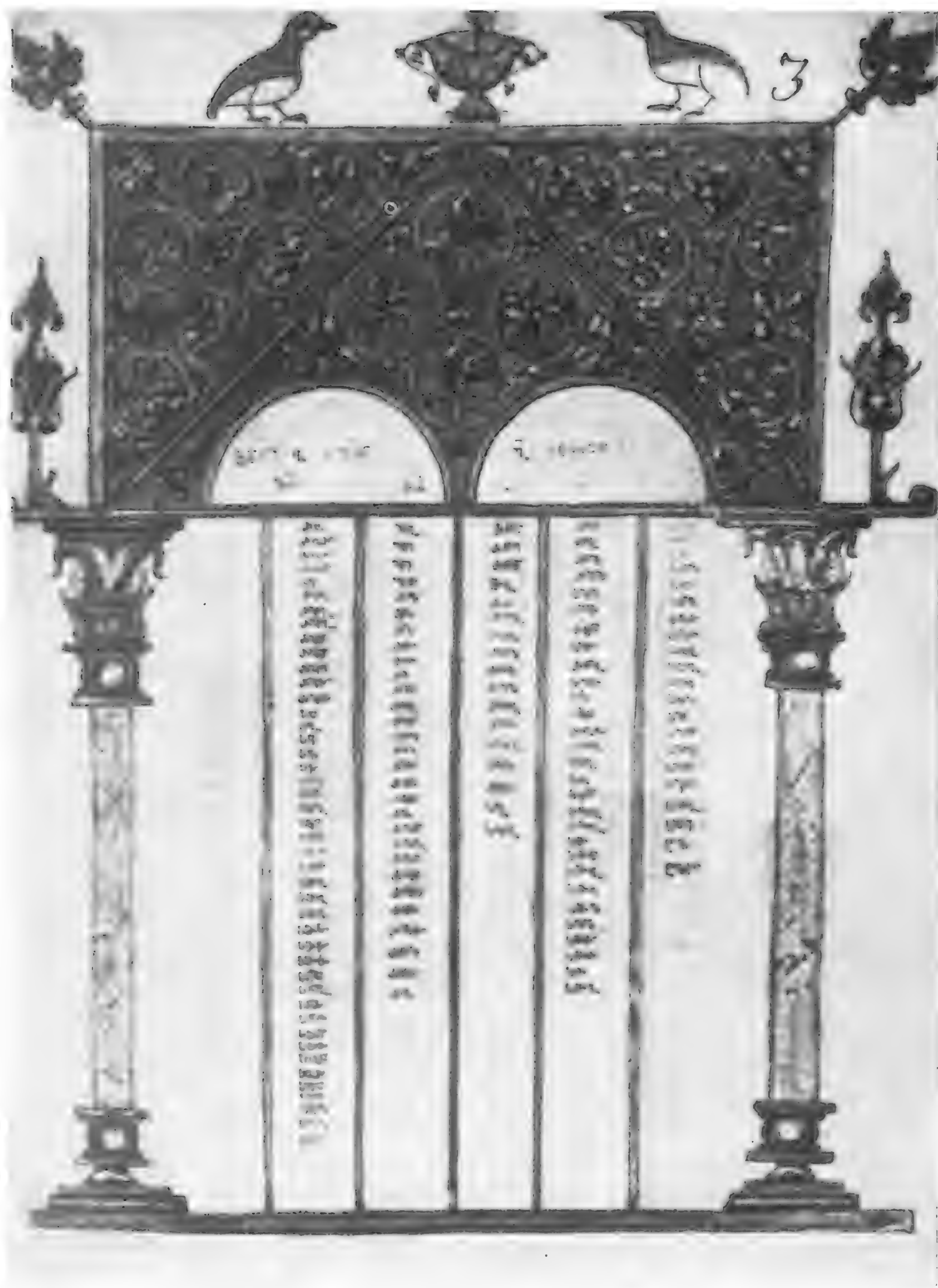
Отчетливо обнаруживается разница между рукописными книгами, созданными на территории самой Грузии, и теми, что выполнялись в зарубежных центрах грузинской культуры, где грузинские мастера общались с греческими, а порой и заказывали миниатюры греческим художникам. Здесь, естественно, преобладала ориентация на Византию.

К XI веку относится Синаксарь (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-648), который, по данным записи, мог быть переписан в Иверском монастыре на Афоне. Рукопись, дошедшая до нас во фрагментах, иллюстрирована по типу Менология Василия II. Стиль семидесяти четырех миниатюр этой рукописи позволяет считать Синаксарь примером «византирующего» памятника грузинской миниатюрной живописи. Характер исполнения миниатюр дает возможность установить, что рукопись была украшена греческими художниками, среди которых, судя по свойственной ряду миниатюр приглушенности красочной гаммы, подчеркнутой линейности, характерному типу лиц, был и грузинский мастер. Синаксарь интересен тем, что в нем при общем декоративном решении, совпадающем с художественным оформлением византийских памятников XI века, сохранились признаки более ранних миниатюр: округлый овал лица, коренастые пропорции фигур, сочность моделировки и т. д. (*илл. 240*).

В декоре грузинских кодексов, вышедших из мастерских Константинополя, Черной Горы, Афона, используются красочная палитра византийской рукописи, ее формы канона, заставки, тип евангелистов и прочее. Но своеобразная красочная гамма миниатюр константинопольской школы, дающая ощущение интенсивной, резковатой, хотя и очень эффектной цветистости, остается чуждой грузинским художникам, как и некоторые другие особенности декора византийских рукописных книг.

В XI веке страницы грузинских рукописных книг продолжают обогащаться декоративными украшениями. Все богаче и разнообразней становятся инициалы и заставки. Крест на выходном листе евангелия обретает свой декор. Структура арочных обрамлений канонов существенно меняется — прежняя архитектоничность уступает место декоративности. Типы сидящих и пишущих евангелистов близки образцам, разработанным византийскими миниатюристами.

XII век, завершивший путь образования грузинской феодальной государственности от отдсльных княжеств до централизованной монархии, стимулирует интенсивное развитие искусства. Время правления Давида Строителя отмечено вниманием к вопросам просвещения. Помимо крупных субсидий уже существовавшим монастырям, большие суммы расходуются на обучение и подготовку новых переводчиков с греческого на грузинский язык и на организацию новых центров просвещения. Наблюдаемый с начала XII столетия подъем очагов культуры на территории объединенной Грузии сопровождается большим спросом на книгу.



243. Канон из Второго Джручского четвероевангелия. Вторая половина XII в.



244. Встреча Григория Богослова с Григорием Нисским. Миниатюра из рукописи «Творения Григория Богослова». XII—XIII вв.

Ряд блестяще исполненных кодексов столичного «придворного круга» свидетельствует о вполне свободном владении искусством каллиграфии и иллюминирования. Отличным примером являются миниатюры Цветной Триоди (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-734), отмеченные тонким рисунком, стройными пропорциями фигур, нежной приглушенной красочной гаммой. Характер композиции, лаконичность и строгость рисунка, соотношение фигур и аксессуаров свидетельствуют о родстве этих миниатюр с монументальной живописью. Лицевые четвероевангелия второй половины XII — начала XIII века — Второе Джручское и Гелатское, хранящиеся в Инсти-



245. Христос и четыре евангелиста. Миниатюра из Ванского евангелия. XIII в.

туте рукописей Академии наук Грузинской ССР, представляют вершины развития миниатюры. Эти рукописи содержат большое количество миниатюр — 334 в Джручском, 259 в Гелатском. Система их украшения совпадает с так называемым миниатюрным стилем византийского искусства XI—XII веков, с его принципами развернутого и обильного иллюстрирования текста. Но при этой общности миниатюры Второго Джручского четвероевангелия имеют ряд признаков, обнаруживающих руку грузинских миниатюристов. Это сказывается в темпераментной интерпретации сюжета, что определяет уникальный для конца XII столетия характер миниатюр *(илл. 241—243)*.

Интересно отметить, что при тенденции к подробному иллюстрированию текста грузинская миниатюрная живопись сохранила памятник перелома XII—XIII веков — «Творения Григория Богослова» (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-109), свидетельствующий о ее соприкосновении с живописью монументальной. Тонкое письмо выдает руку искусного мастера-миниатюриста; соотношение миниатюр с полем страницы и с изображениями на полях свидетельствует об использовании образцов «миниатюрного» стиля. Вместе с тем фронтисписное выделение больших миниатюр (43×31 см) соответствует обобщенной манере их исполнения *(илл. 244)*. Здесь, как и в миниатюрах Цветной Триоди, обнаруживаются местные признаки — подчеркнутая линейность, сдержанность колорита, явно обнаруживающие сходство данных миниатюр с памятниками грузинской монументальной живописи.

Лапскальдское и Второе Гелатское четвероевангелия, переписанный в Константинополе Ванский кодекс (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-1335) по системе и характеру украшений исполнены в традициях византийской миниатюры «придворного круга» *(илл. 245)*. Рукописи «народного круга», представленные как скромно украшенными кодексами, так и изобилующими украшениями текста экземплярами, выдержаны в иной красочной гамме и порой чрезвычайно оригинальны по орнаментике. Четвероевангелия (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-138, А-496) и Иенашское евангелие XIII века (Местиа, Краеведческий музей) насыщены инициалами. Оригинальные и разнообразные заставки этих рукописей отличаются динамичностью орнаментального заполнения, вырывающегося на поля, свободные от текста. Огромный, во всю высоту страницы инициал связан здесь с заставкой; их яркая, жизнерадостная расцветка не исключает применения золота, впрочем, в очень ограниченных пределах. Все эти качества связывают указанные памятники с традицией рукописной книги «народного круга» X—XI веков.

Единственная рукопись светского содержания, дошедшая от этой эпохи,— Астрономический трактат 1188 года (Институт рукописей АН Грузинской ССР, А-65). Переписанный на бомбицине, вошедшем в Грузии в употребление уже в XI столетии, трактат иллюстрирован рядом миниатюр, изображающих знаки Зодиака *(илл. 246)*. Здесь господствует гибкий, выразительный линейный рисунок, сопровождаемый местами легкой однотонной подцветкой. Стилистическая близость этих миниатюр к светским портретным изображениям в монументальной живописи того же времени говорит о наличии местных художественных традиций. Общность столь разных памятников, как миниатюры Первого Джручского четвероевангелия, Цветной Триоди и миниатюры Астрономического трактата подтверждает это.

Глиняные изделия, выявленные археологическими раскопками, свидетельствуют о бытовании керамики во всех слоях общества. Изделия грузинских гончаров, за редким исключением, представляли определенную художественную ценность.

На протяжении VIII—X столетий продолжают создаваться керамические изделия, покрытые ангобом. В большом количестве найдена красная глиняная посуда, украшенная простыми кругами, волнистыми линиями или насечками «елочкой». Она, вероятно, предназначалась для бедного населения города и деревни.

В период XI—XIII веков грузинская ангобированная керамика по своим художественным и техническим достоинствам ничем не уступает современной ей керамической продукции стран Запада и Востока. Отражая высокий взлет культуры Грузии этого времени, грузинская керамика обогащалась вместе с тем достижениями искусства Византии, а также традици-



246. Лист с изображением льва. Миниатюра из Астрономического трактата. 1188 г.

ями искусства мусульманского мира. Этому способствовали широкие торговые связи Грузии с различными странами.

Белоангобная и поливная красночерепковая керамика XI—XIII веков говорит о высокой технической культуре грузинских керамистов. Не случайно, что именно в эту эпоху на смену ранним скупым украшениям и сдержанным краскам приходят разнообразные, свободные, радостные и красочные композиции. Это было подсказано новыми художественными концепциями, новыми идеями, которыми были проникнуты искусство и литература всего Переднего Востока.

По количеству применявшихся красок палитра грузинской ангобированной керамики была в эту эпоху ограничена, как и керамики Армении и Азербайджана, а также Византии. Палитру ангобированной керамики составляли желтые оттенки (окись железа), зеленые (окись меди), фиолетовые (окись марганца), оттенки черного и коричневого (окись марганца и окись железа одновременно). Для бесцветных глазурей применялись свинцовый глёт и кварц.

Грузинские керамисты для украшения изделий с большим мастерством применяли различные технические и художественные приемы: сграффито, резервацию, рельефные украшения под ангоб, расписывание ангобированных изделий кистью, цветной глазурью, покрытие сплошной одноцветной или поточными глазурями. Они мастерски располагали узоры по всей поверхности предмета. В центре обычно размещалось сюжетное изображение, по краям — орнамент. Хорошо продуманы соотношения украшенной и



247. Керамическое блюдо. XI—XIII вв



248. Керамический сосуд. XI—XIII вв. Фрагмент.

гладкой поверхностей изделия, чем достигается гармоничность целого.

Творческую мысль художников-керамистов питали наблюдения окружающей природы. Создаваемые ими орнаментально-декоративные мотивы включали обычно изображения человека, животных, птиц, растений, а также геометрические узоры *(илл. 247—249)*.

Как особый вид искусства глиптика VIII—IX столетий представлена в Грузии количественно крайне незначительным материалом. Дошедшие до нас геммы начала этого периода близки по своим формам к сасанидским памятникам позднего стиля. Украшающие их изображения (олень, кабан, лев и т. п.) сильно схематизированы. В силу существующих тесных культурных взаимосвязей между Грузией и Византией, а также участия в самом создании искусства Византии художников из восточных государств, представление об основных типах грузинских печатей может быть частично восполнено византийскими памятниками.

В исторических сочинениях эпохи развитого средневековья сведения о геммах и печатях этого времени проскальзывают крайне редко. Сами же матрицы печатей сохранились в весьма ограниченном количестве. На документах оттиски в краске обнаруживаются лишь с XV века. Наиболее ранний оттиск грузинской печати (рубеж XII—XIII вв.) имеется на глине. На документах вислые печати не сохранились. Лишь прорезы для шнуров свидетельствуют об их былом существовании. Вислые печати с греческими надписями обнаружены на территории исторических провинций Грузии.

В эпоху политического и экономического подъема страны (X—XIII вв.), оживленных дипломатических и торговых сношений Грузии с другими государствами отмечается дифференциация печатей для документов разного назначения. Печатью утверждались правовые отношения, скреплялись акты, касающиеся государственного и частного имущества. Печати были принадлежностью некоторых должностных лиц. О роли печатей как украшения говорят дошедшие до нас образцы. Одна из форм каменных гемм-печатей — фигура, подобная усеченной пирамиде. Для типа печатей-перстней характерна форма с несколько суживающейся к нижней поверхности высокой венцеобразной жуковиной. Иногда в жуковине имелся футляр для мощей. Относящееся к более раннему времени сообщение в «Летописи Картли» о перстне, в котором хранился яд, по-видимому, подразумевает подобное устройство жуковины.

Из небольшого числа дошедших до нас печатей выделяется в художественном отношении царская государственная золотая печать-перстень Георгия III (XIII в.) [36]. Мастерски выполненный декор выдвигает ее в ряд выдающихся памятников грузинского средневекового искусства. Орнамент, характер рельефного изображения св. Георгия сближают эту печать с произведениями грузинского златоваяния того же времени.

В этот период вырабатывается форма печатей, в которых жуковина и плечики образуют неделимый трехчастный венец. Растительный орнамент этих перстней, менее геометризованный, чем на печати



249. Керамическое блюдо. XII—XIII вв.

Георгия III, дает повод вспомнить чеканку и другие отрасли грузинского прикладного искусства развитого средневековья. Надписи на печатях указывают личность и должность владельца, имена святых патронов, девизы. По словам Басили — летописца царицы Тамары, на перстнях высекались стихи. Аналогии этому явлению встречаются в изделиях Византии. Надписи — органический элемент украшающего их декора.

В художественном оформлении грузинской средневековой чеканки использовались не только драгоценные камни, но и геммы, в основном античные. Подобный декор был свойствен этому виду искусства Византии, Западной Европы, Руси.

По количеству сохранившихся памятников и по их художественным достоинствам грузинское искусство VII—XIII столетий, в особенности эпохи зрелого средневековья (X—XIII вв.), занимает выдающееся место в истории мирового искусства.

Вторая половина VII — середина X века были для архитектуры и скульптуры Грузии периодом глубокого перелома. Архитектура после блестящих достижений предыдущего времени отходит от строгой классичности в сторону большего многообразия, динамичности и живописности форм. В пластике, известной нам сначала лишь по каменным рельефам, а затем уже и по чеканке, вновь получившей широчайшее развитие на рубеже VIII—IX веков при совершенно иной идеологической основе и новых функциональных задачах, идет процесс высвобождения от античных реминисценций, приведший в дальнейшем к самостоятельному решению новых идейно-творческих задач.

Для монументальной живописи, теснейшим образом связанной с культовой архитектурой, как и для оформления рукописной книги, переходный период оказался временем становления. Эти виды искусства находились в тесном контакте с искусством восточнохристианских стран, а позднее с искусством Византии, что не мешало им, однако, сохранять отличительные черты, обязанные своим происхождением традициям местного народного искусства.

Со второй половины X века и особенно в XI—XII веках Грузия — одно из могущественных государств Переднего Востока — расширяет культурные связи как с христианским Западом, так и с исламским миром; искусство Грузии решает в это время идейные и художественные задачи, общие для культуры Западной Европы и Передней Азии.

Архитектура этого периода, как и прежде, ярко отражает национальные особенности грузинского искусства, имея, естественно, некоторые родственные черты с зодчеством других христианских стран. Это родство было основано на общности идейных и функциональных задач. Сравнивая грузинские памятники культового зодчества с памятниками соседней Армении, с которой Грузия в течение многих веков непосредственно соприкасалась, легко обнаружить наряду с близостью некоторых плановых решений, архитектурных форм и декоративных мотивов также и существенные отличия: они проявляются в иных пропорциях сооружений, в ином ощущении цвета, в частности в цветовом решении фасадов путем подбора облицовочного камня, в ином характере резьбы по камню, в ином соотношении декора с архитектурой. В Грузии, например, меньшее развитие, чем в Армении, получает городская архитектура.

Резко отличаются грузинские храмы по своему облику и от византийских, несмотря на общность присущих им на определенной стилистической ступени живописно-декоративных тенденций. В отличие от византийских храмов, стены которых сложены из чередующихся рядов камня и кирпича с характерным способом декорировки узорчатой кладкой, грузинская архитектура создает широкие, спокойные плоскости мощных стен, облицованных тесаными квадрами, разрабатывает стройную систему фасадного декора и богатую, специфически «каменную» резьбу. В Грузии неизвестны многокупольнсость византийских церковных построек, сферические и посводные кровли, арочные карнизы. Несмотря на богатство декора, грузинские храмы сохраняют, пожалуй, большую четкость внешней структуры, чем византийские с их многочисленными куполами, притворами, выступающими апсидами и живописной фактурой стен.

Гораздо больше родственных черт у грузинской архитектуры с романской, впервые применившей в средневековом зодчестве Запада многие конструктивные элементы и приемы, давно уже известные в Грузии и Армении. Это те же массивные стены, облицованные тесаным камнем, то же стремление декоративно оформить фасад колонками, арочками и рельефной скульптурой, то же высокое и узкое внутреннее пространство с вознесенными ввысь сводами. Но наблюдаются и существенные отличия: планы подавляющего большинства романских храмов сильно вытянуты по продольной оси здания. Они воспринимаются как бы постепенно, ритмически повторяющимися частями. В отличие от романских церквей определяющим элементом в интерьере грузинского храма является купол. Благодаря доминирующей роли купола внутреннее пространство храма воспринимается сразу, как единое целое. Реминисценции античных мотивов — профилей и деталей, характерных для многих романских храмов, не известны в грузинской архитектуре X—XIII столетий, не говоря о различии многих конкретных мотивов.

Характерные черты грузинской архитектуры, отмеченные нами для периода IV—VII веков,— органичная связь с окружающей природой, спокойствие, величественность и монументальность при отсутствии излишней массивности и тяжести, удивительная жизнерадостность и человечность, даже оттенок некоторой «светскости» в культовых сооружениях, четкость и ясность построения даже в периоды наибольшего увлечения внешними украшениями, значение незыблемой мощи каменных поверхностей,— все это сохраняет силу и в эпоху зрелого средневековья. Постройки гражданской и оборонной архитектуры стилистически близки к культовым зданиям, отличаясь, естественно, от них по архитектурным формам, обусловленным иным содержанием, иными функциональными задачами.

Исключительное место занимает в искусстве средневековья грузинская чеканка. Лишенная возможности развиваться в монументальных формах, грузинская скульптура, создав много интересных образцов каменного рельефа, все же ярче всего проявила себя именно в произведениях чеканки.

Несмотря на то что грузинские монументальные росписи, так же, как и оформление рукописной книги, наиболее близки к византийским образцам, национальные черты, зреющие в условиях феодального общества, дают себя знать и в этих видах искусства. О высокой культуре художественного оформления рукописных книг говорит большое количество богато украшенных рукописей, наличие множества скрипториев, формирование отдельных школ каллиграфического письма, достигшего виртуозного мастерства в период средневековья.

О широком распространении предметов искусства в быту свидетельствуют многочисленные образцы керамики, обнаруженные во время археологических раскопок древних городищ.

Со второй половины XIII века грузинское искусство постепенно входит в длительную полосу кризиса. В период рождения на Западе реалистического искусства средневековья, достигшего блестящего расцвета в эпоху Возрождения, грузинское изобразительное искусство, приблизившееся к разрешению тех же задач, которые выдвигались культурой дученто, было вынуждено оставаться на месте и даже отступать с достигнутых позиций. Внутренний социальный кризис, страшные бедствия, постигшие Грузию в результате монгольского нашествия,— все это, конечно, не могло способствовать переходу страны на новую, прогрессивную ступень развития. Еще в течение долгих столетий грузинское искусство — если исключить отдельные периоды, когда оно могло более или менее нормально развиваться,— оставалось искусством типично феодальным.

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

В истории искусства Азербайджана период IV — начала XIII века занимает особое место. Бурные события того времени оставили глубокий след в жизни народа, который героически сопротивлялся иноземным захватчикам. Вместе с тем это была эпоха распространения в стране феодальных отношений, эпоха дальнейшего формирования народа, сложения его современного языка, становления ряда государственных институтов. Господствующее положение приобретает мусульманская религия, почти повсеместно вытеснившая христианство, а также значительно более древние местные языческие культы, преимущественно зороастрийского толка.

События военно-политической истории позволяют расчленить этот сложный период на этапы, ощутимые и в развитии искусства. Первый предшествует завоеванию страны войсками Арабского халифата, разгромившими некогда могучую империю Сасанидов, в состав которой входил и Азербайджан (IV—VII вв.). Второй связан с включением всего Закавказья в состав огромного Аббасидского халифата, фактический распад которого способствовал известному укреплению местной государственности (VIII—XI вв.). Затем через Закавказье прокатывается мощная волна кочевых племен тюрок-сельджуков, и Азербайджан входит в недолго просуществовавшее государство Великих Сельджуков.

На всем протяжении рассматриваемого периода, и особенно в раннее средневековье, в истории азербайджанского искусства архитектура, как правило, занимает ведущее место. До недавнего времени отправным материалом для характеристики развития азербайджанского искусства служили преимущественно более известные и лучше изученные памятники зодчества. В настоящее время ранее прослеженные особенности архитектурного развития находят подтверждение и в других областях искусства, и в первую очередь в искусстве декоративном.

В раннем средневековье Азербайджан был постоянным объектом захватнических устремлений Византийской империи и сасанидского Ирана, а позднее Хазарского каганата. Тюркские племена с низовьев Волги издавна проникали в Азербайджан и, частично оседая, влияли на формирование языка, быта и культуры.

На экономике страны тяжело отражались ирансковизантийско-хазарские войны. Столкновения между мощными противниками нередко происходили на территории Азербайджана. Разорение его городов и сел, непосильные поборы с населения, в особенности на дорогостоящее строительство огромных оборонительных сооружений не способствовали нормальному развитию страны. По всему Закавказью, народы которого в равной мере несли иноземный гнет, вспыхивают восстания. Против сасанидского ига поднялся едва ли не весь Передний Восток.

Несмотря на трудности, в стране постепенно развивались феодальные отношения. Укрепленные поместья феодалов, расположенные в естественно хорошо защищенной местности или вблизи от торговых путей, обрастали поселениями, превращаясь в городского типа населенные пункты, игравшие немаловажную роль в жизни страны. Наиболее значительными городами были Нахичевань, Кабала, Партав (Барда), через которые проходили караванные пути в Грузию, Армению и славянские земли; Байлакан в междуречье Куры и Аракса; контролировавший каспийский проход город-крепость Дербент, а также Шамкур (Шамхор), Шеки, Ганзак и другие города. Сведения о многих городах содержат «дорожники», исторические хроники и географические сочинения арабоязычных авторов.

Рост старых и возникновение новых поселений, развитие ремесленного производства и караванной торговли влияли на характер сложения художественной культуры и вызвали довольно обширное строительство.

Города Азербайджана были известны ковроткачеством, изготовлением золотых и серебряных изделий, производством художественной керамической посуды и других предметов обихода. Большое количество монет хорошего чекана свидетельствует о расширении торгового обмена. К тому же времени относится возникновение древнеалбанской письменности. Об этом свидетельствуют надписи, обнаруженные на памятниках культового зодчества и на керамических изделиях.

Особенности архитектуры того времени можно проследить по культовым и оборонительным сооружениям, среди которых наиболее интересны грандиозные «длинные стены» на севере страны, дополнявшие естественные рубежи. Строительство оборонительных сооружений, требовавшее колоссального количества материалов и рабочей силы, было вызвано необходимостью защиты оседлых земледельческих районов от опустошительных набегов кочевников. Дербентские, закатальские, бешбармакские, гильгильчайские укрепления — крепостные многометровой толщины стены с башнями — представляли собой сложную оборонительную систему, видимо, связанную в отдельных звеньях. Военное значение этих сооружений было настолько велико, что дербентские укрепления, например, нередко поддерживались совместно сасанидским Ираном и Византией, несмотря на их почти непрерывное соперничество и военные столкновения. Примерно в то же время сходные фортификационные системы возникают во многих странах Евразийского континента. К ним принадлежат тянувшийся от Рейна до Дуная римский вал, византийские стены на Балканах и в Крыму, абхазская, закаспийские, семиреченские, китайская и другие «длинные стены».

Многообразие архитектурных типов культовых построек говорит о смене вероучений. Наряду с жертвенниками огня, дахмами и тому подобными несложными памятниками зороастрийских культов сохранились христианские базиликальные и центральнокупольные сооружения. Законченность их архитектурного облика свидетельствует, что ими, видимо, завершается длительный путь эволюционного развития. Несравненно слабее представлена архитектура гражданских зданий.

Ресурсы естественных строительных материалов влияли на характер образования архитектурных форм в различных областях страны. Широко применялись камень, сырцовый и обожженный кирпич. Наиболее употребителен был крупномерный сырцовый кирпич (42×42×12 см). Плиточный кирпич — тонкий, квадратный, хорошего обжига был распространен меньше, кладка из него обычно велась на цемянке. Почти повсеместно была распространена каменная кладка из более или менее тщательно тесанных блоков на известковых, а также глиняных растворах. Применялись и керамические строительные изделия — различного размера и формы черепица, трубы водоводов и т. п.

Различие материала определяло многообразие строительных приемов и конструктивных решений. Основой крепостных стен обычно была кладка из кирпича-сырца, впоследствии облицованного камнем. Из тридцати километров гильгильчайской стены около двадцати построено из кирпича-сырца. При восьмиметровой толщине стен и примерно такой же высоте только на этот участок ушло около пятидесяти миллионов кирпичей.

Гигантские оборонительные стены возводились также из крупных каменных блоков. Кладка подобных сооружений обыкновенно велась параллельными стенками из тщательно тесанных плит с чередованием «ложков» и «тычков» и заполнением внутреннего пространства рваным камнем, залитым известковым раствором. Обожженный крипич применялся обычно в кладке сводов, арок и перемычек, опорных столбов. Кладка же стен, особенно в горных районах, велась из грубо околотого булыжного камня. Углы здания часто закрепляли тщательно тесанные крупные каменные блоки.

Особенности раннесредневековой архитектуры отчетливо проявились в укреплениях Дербента, которым посвящено немало исследований. Древний город был заключен между двумя параллельными крепостными стенами, которые замыкали узкий проход у побережья *(илл. 250)*. Укрепления Дербента на западе упирались в горный хребет, благодаря крутизне и лесистости фактически непроходимый. Восточное окончание городских стен, уходя в глубь моря, образовывало гавань, подобие которой было создано в XV веке в Баку.

Арабский географ X века Ибн аль-Факих писал, что «один конец ея (дербентской стены.— *Авт.*) вдается в море, а противоположный морю конец стены выведен до такого места, где ничего не поделаешь против нея, и тянется она на 7 фарсахов до лесистой и обрывистой горы, через которую не пройдешь. Построена она из четырехугольного тесаного камня; один из этих камней не поднимут 50 человек; эти камни поставлены (один на другой) и пришиты друг к другу железными болтами. На протяжении этих семи фарсахов устроено семь проходов, у каждого из этих проходов город, и живут в них (городах) персидские воины... над каждым проходом привешены ворота, и ширина стены на вершине ея такова, что по ней проедет 20 всадников (в ряд) не теснясь»[37].

Высота сохранившихся участков стен превышает 10 метров при толщине в 4 метра. На всем их протяжении расположены прямоугольные или круглые башни, а на наиболее ответственных местах стояли форты. Широкие распашные лестницы вели на просторные банкеты стен, защищенные зубчатым парапетом. Укрепления Дербента впоследствии неоднократно перестраивались и ремонтировались. Наиболее значительные работы велись в конце XIV и XV веках Ширваншахами.

Среди древних сооружений города, построенных, видимо, перед арабским завоеванием, отметим остатки бань и высеченное в скале огромное водохранилище с куполом, опирающимся на подпружные стрельчатые арки. К тому же времени относятся и древние части огромного базиликального здания, впоследствии превращенного в мечеть, а в XIV веке перестроенного бакинским архитектором Тадж ад-Дином.

Древние части дербентских укреплений датируют многочисленные пехлевийские надписи на каменных плитах. Текст одной гласит: «Это и отсюда вверх в 700 году сделал Барзниш, сборщик податей азербайджанский»[38]; он, «вероятно, был одним из главных деятелей строительства, средства и живая сила для которого черпались в соседнем Азербайджане»[39]. Моисей Каланкайтукский в своей хронике отмечает, что Азербайджан был истощен сасанидскими правителями, которые вывозили оттуда мастеров и строителей и заготавливали на его территории строительные материалы.

Защищая каспийский проход, укрепления Дербента соединялись с гигантской оборонительной системой, тянувшейся в глубь страны больше чем на 40 километров и известной под названием Даг-бары (горная стена — *азерб.*), которая состояла из больших участков



250. Крепостная стена и башни Дербента. VI в.

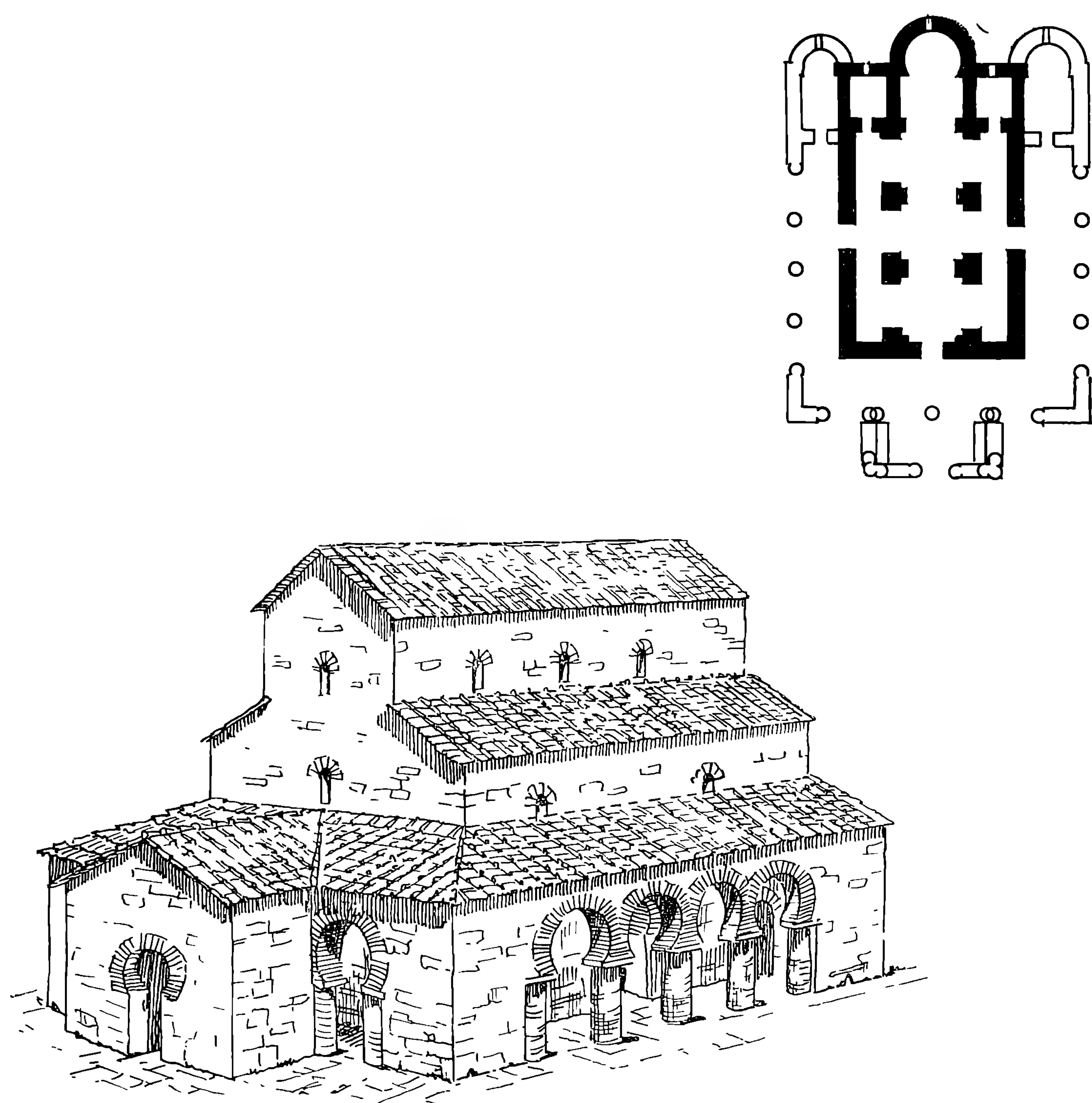
крепостных стен, усиленных множеством башен и бастионов, и отдельно стоявших блокгаузов.

Архитектура укреплений Дербента и поныне поражает суровой монументальностью облика, оставляющего неизгладимое впечатление. Цельность его достигнута немногими средствами художественной выразительности — строго выдержанной единомасштабностью всех сооружений, независимо от их назначения и характера; грубоватостью добротно выполненных немногочисленных архитектурных форм, лишенных каких-либо украшений. Естественна гамма «земляных» красок, мягкие оттенки которой, от серо-голубоватых до золотисто-охристых и красновато-коричневых, оживляют гладь могучих стен.

Сходны и не менее интересны гильгильчайские и бешбармакские укрепления, неоднократно упоминаемые путешественниками и историками. Местами это фрагменты зданий и стен, а иногда и хорошо сохранившиеся сооружения. Построены они преимущественно из кирпича-сырца (гильгильчайские) или небольших каменных блоков, ряды которых выровнены обожженным плиточным кирпичом (бешбармакские). Кроме стен, они включали крепости, башни, акведуки, искусственные рвы, овданы-водохранилища. Запоминается завершающая огромную скалу крепость V—VI веков. Чирах-кала (крепость-светильник — *азерб.*). Стены и башни крепости сложены из грубо обработанных небольших каменных блоков с вкраплениями кирпичной кладки. Хорошо сохранившаяся главная башня позволяет обозревать окрестности на десятки километров. Ее силуэт и ребристая фактура чередующихся рядов каменной и кирпичной кладки несколько напоминают бакинскую Девичью башню. Неподалеку находится сводчатый овдан, питавшийся гончарным водоводом и подземными источниками.

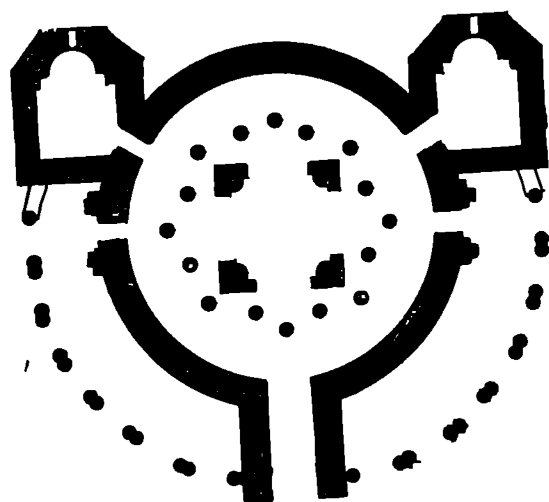
Большую историко-архитектурную ценность представляют раннесредневековые памятники Кавказской Албании (северные области современного Азербайджана и южные районы Дагестана); базилика в селении Кум, круглый с тетраконхом храм в селении Лекит, центральнокупольный храм на горе Килиса-даг, храмовый комплекс Судагылана и однонефные храмики-часовни в различных пунктах. Базилика и храм находятся поблизости друг от друга, и, видимо, некогда существовала дорога, соединявшая древние поселения, где они были воздвигнуты. В нескольких километрах от современной Шеки, в селении Киш, находилась кафедра Кишской епархии, чем и объясняется наличие здесь большого числа культовых зданий, в основном XI—XII веков.

Базилика стоит в лесистом ущелье на берегу Кумчая *(илл. 251)*. Это большое прямоугольное в плане

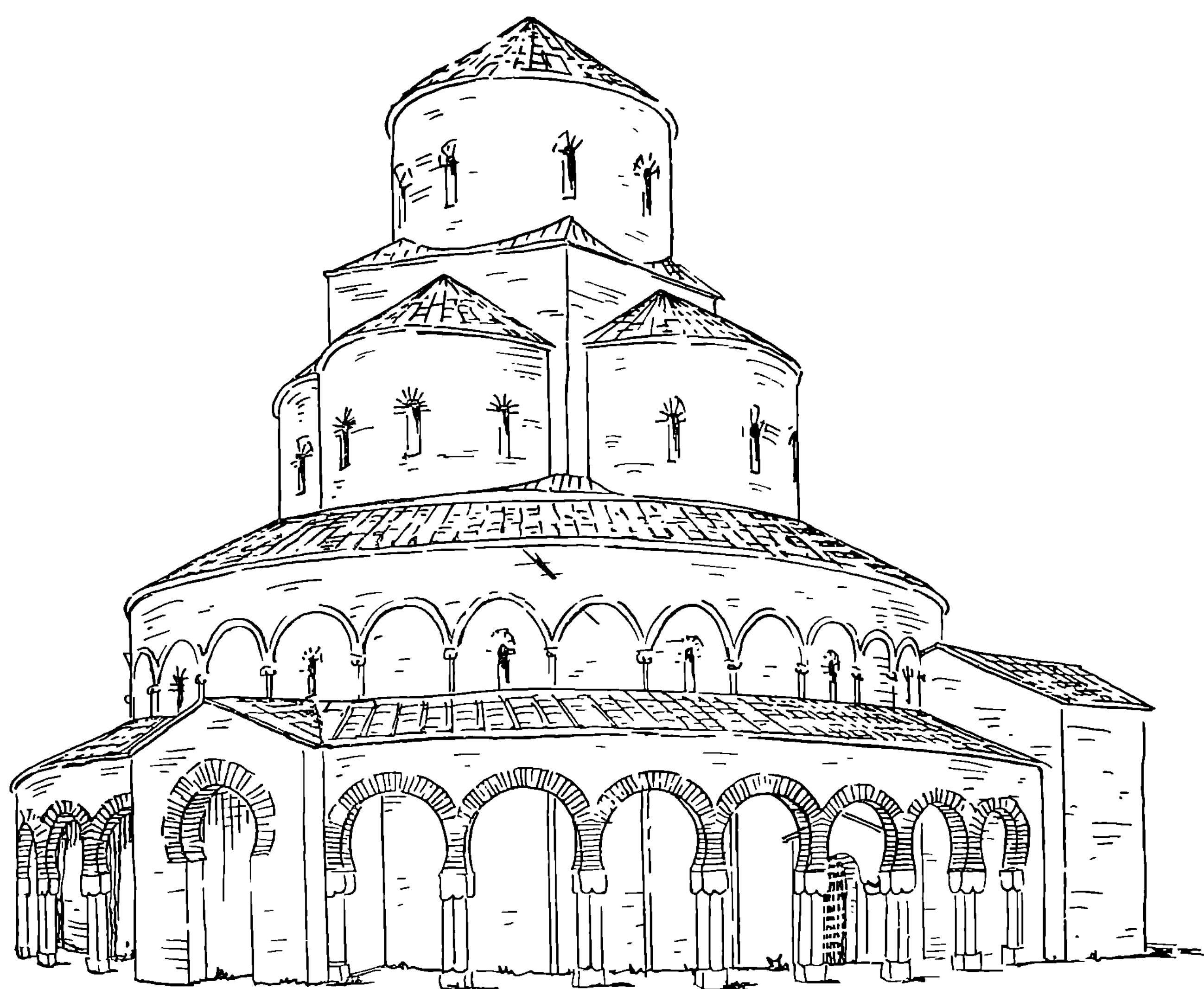


здание (36,5×19,3 м). Две пары Т-образных столбов членят его внутреннее пространство на три нефа, из них центральный значительно шире и выше боковых. Несущим подковообразные арки столбам отвечают пилоны, несколько выступающие из плоскости западной и восточной стен. Впоследствии храм был обстроен просторными четырехпролетными арочными галереями, от которых сохранились основания колонн. На восточном фасаде галереи замыкались приделами с полукруглыми апсидами, а центр фасада был подчеркнут большой апсидой, отвечающей алтарной части главного нефа. Боковые нефы базилики покрывали коробовые своды. На востоке эти нефы завершают квадратные в плане жертвенник и диаконник, видимо, некогда покрытые сомкнутыми сводами, опиравшимися на восьмерик, образованный конховыми тромпами. Центральный неф также был покрыт каменным коробовым сводом [40]. Базилика построена из булыжного камня, синеватые и темно-зеленые оттенки которого тщательно подобраны в рядах кладки. Конструктивно ответственные элементы — колонны наружных галерей, арки, перемычки, внешние углы здания — выведены из прекрасного качества квадратного кирпича, которым обложены и опорные столбы интерьера. Четко организованный план и старательно выполненные конструкции здания характеризуют базилику как одно из наиболее интересных сооружений этого типа в Закавказье. Монументальность ее облика определяет отчетливо выраженная базиликальная композиция архитектурных масс с подчеркнутым объемом главного нефа; статичность композиционного решения несколько оживляли светотень обходных аркад и живописная фактура кладки.

Архаичность абриса подковообразных арок, почти не встречающихся в архитектуре Закавказья зрелого средневековья, своеобразие внешнего обвода галерей, отсутствие связи между алтарем, жертвенником и диаконником, сочетание приемов кирпичной и каменной строительной техники — все это позволяет датировать Кумскую базилику V—VI веками и роднит ее с базиликами Касаха и Егварда в Армении, правда, лишенных галерей, и особенно с Болниси в Грузии. Этой группой памятников, видимо, завершается ранний этап в развитии базиликальных храмов Закавказья.



Лекитский храм принадлежит к иному типу культовых сооружений, также довольно распространенному в зодчестве раннесредневекового Закавказья *(илл. 252)*. Композиционным центром просторного цилиндрического объема храма (диаметр — 22 м) является тетраконх, основой которого служат четыре мощных угловых пилона. Они образуют подкупольный квадрат, который некогда нес верхние объемы здания. Отдельно стоящие мощные колонны на внешней стороне пилонов совместно с колоннами тетраконха (по три с каждой стороны) были основанием верхнего яруса. С восточной стороны к главному объему примыкали два небольших придела с апсидами. По осям остальных сторон находились входные проемы, имевшие форму небольших порталов [41]. Наружная поверхность



251. Базилика в селении Кум. V—VI вв. Реконструкция и план

252. Храм в селении Лекит. V—VI вв. Реконструкция и план



253. Каменная капитель. V—VI вв. Городище Судагылан

стен нижнего яруса обработана ритмично расставленными пилястрами с высеченными в них вертикальными желобами. По внутреннему периметру им отвечали изящные каменные полуколонки. Построен Лекитский храм в той же технике и манере, что и Кумская базилика, но при менее тщательном подборе и обработке булыжного камня. В конструктивно ответственных элементах также применен превосходного качества квадратный кирпич. Но кроме него, в обработке порталов, колонках интерьера и наружных пилястрах использовался чисто тесанный известняк.

Пространственная центрическая композиция Лекитского храма родственна ряду культовых сооружений Закавказья. Наиболее близкими аналогами служат Звартноц в окрестностях Вагаршапата (VII в.), кафедральный собор в Ишхани, примерно того же времени, круглый храм Бана и Гагикашен в Ани, повторивший в начале XI века Звартноц. Архаические строительные приемы позволяют датировать храм в Леките концом V — началом VI века [42]. Облик его восстанавливается вполне убедительно в виде трехъярусной композиции.

Однако трактовка архитектурных масс среднего объема не бесспорна. Все известные памятники этой типологической группы были разрушены из-за общего дефекта конструктивной схемы и сохранились лишь во фрагментарном состоянии. Проект восстановления первоначального облика Звартноца Т. Тораманяна, основанный на обнаруженной в Ани скульптурной модели храма Гагикашен, в настоящее время прокорректирован С. Мнацаканяном (см. главу «Искусство Армении»). Предложенный им вариант привлекает конструктивной обоснованностью, архитектурной логикой и художественным совершенством. Изучение руин храма в Леките архитектором Л. Ишхановым позволяет присоединиться к этому варианту. Храм представляется в виде трехступенчатой композиции, основанием которой служит частично сохранившийся нижний цилиндрический объем с обработанной пилястрами поверхностью. Гладь его оттенена пластикой сомкнутых цилиндрических объемов среднего яруса, как бы продолжающего абрис внутреннего тетраконха. Конический шатер покрытия небольшого верхнего барабана подчеркивал выразительность всей композиции.

Как и храм в Босре (начало VI в.), Лекитский храм — один из наиболее ранних памятников центральнокупольной типологической группы. Неоднократ-



254. Чаша из Бартыма. Бронза. II—IV вв.

но отмечаемое сходство памятников этой группы с церквами Сергия и Вакха в Константинополе (527 г.) и Виталия в Равенне (547 г.), а также мечетью Скалы в Иерусалиме (691 г.), не касается их композиционно-архитектурных и конструктивно-строительных особенностей, которые выделяют памятники зодчества средневекового Закавказья, в том числе и базиликальные, в самостоятельную архитектурную группу.

Кумская базилика и Лекитский храм свидетельствуют о высоком уровне архитектурно-строительной культуры Кавказской Албании и расширяют представления о распространении в Закавказье базиликальных и тетраконховых храмов. Родство их с подобными сооружениями Грузии и Армении подтверждает тесные связи в развитии культур народов Закавказья и говорит об исторически обусловленном известном единстве архитектурно-художественного круга.

Интересны сохранившиеся фрагменты культовых сооружений на берегу Куры, в районе Мингечаура. На городище Судагылан была раскопана часть древнего сооружения V—VI веков: молельный зал с остатками полукруглой апсиды и сте́ны, огораживающие пространство перед залом. Видимо, здесь находился внутренний двор — своего рода атриум. Это подтверждается тем, что на расчищенной площади не обнаружены ни остатки черепицы, ни покрытая росписями штукатурка, ни следы какого-либо архитектурного убранства, которые найдены на территории молельного зала. Построенный из кирпича-сырца, храм был некогда покрыт черепицей по деревянной основе. Привлекает внимание многообразие видов и высокое качество плоской и лотковой черепицы. В архитектурном убранстве зала особо выделяется большая каменная капитель, фасадная плоскость которой украшена символическим изображением *(илл. 253)*. Выполненные невысоким рельефом стилизованные павлины, повязанные свободно развевающимися лентами, обращены к «древу жизни». Сюжет и характер его трактовки позволяют отнести рельеф к сасанидскому художественному кругу. Крупными выкружками плоскости капители переходят в полочку-абаку, на которой начертана албанская надпись, до настоящего времени не прочитанная. Богатство былого убранства интерьеров комплекса подтверждают фрагменты декора главного зала — покрытые росписями куски стенной штукатурки, выполненные из камня и стука архитектурные детали. Стиль их невольно напоминает элементы убранства дворца бухар-худатов в Варахше.

С распространением различных культов связано многообразие видов захоронений. Кроме пережиточно сохранявшихся кувшинных, катакомбных, срубных и иных погребений, до нас дошли башнеобразные сооружения типа «дахм», или «башен молчания» (Конахкендский район), видимо, связанные с обрядами маздеистских культов [43]. Обычно это небольшие квадратные или овальные в плане постройки, сложенные из крупного, грубо обработанного камня. Дахма высотой около восьми метров, расположенная неподалеку от селения Будух, относится примерно к III—IV векам и представляет собой два сомкнутых, неправильной формы цилиндра, напоминающих в плане восьмерку. Верхнюю платформу обрамлял метровой высоты парапет.

Другие области искусства представлены сравнительно небольшим количеством памятников. Обычно это изделия художественного ремесла, в ту пору неотделимого от искусства. Предназначенные для зажиточных слоев современного общества, они тем не менее давали возможность судить об эстетических вкусах людей того времени и художественном уровне широко бытовавших изделий.



255. Бронзовое блюдо с изображением всадника. IV—V вв.

Среди памятников декоративно-прикладного искусства этого времени художественными достоинствами выделяются произведения местной торевтики. Центры производства этих изделий не локализованы. Однако нет оснований для сомнений в том, что многие из них происходят из Кавказской Албании. Селения ее горных областей — бронников («зирихгаран»), судя по сведениям арабских историков и географов, были известны изготовлением всякого воинского снаряжения, кольчуг, панцирей, шлемов, мечей, копий, луков, стрел, кинжалов, всевозможных изделий из меди[44]. К наиболее ранним и интересным памятникам местной торевтики относится чаша из Бартыма (II—IV вв. Москва, Государственный Исторический музей, *илл. 254*). Предназначавшийся для торжественных обрядовых церемоний ладьевидный сосуд привлекает внимание трактовкой повторяющегося сюжета, неоднократно встречаемого в произведениях искусства стран как христианского, так и мусульманского Востока. К изображенному в композиционном центре жертвеннику в виде ствола колонны с протоионическими волютами и большой плитой абаки обращены стилизованные павлины с повязанными на шеях длинными развевающимися шарфами — символ божественности или царственности в сасанидском искусстве. Композиции с симметрично расположенными живыми существами, обращенными к жертвеннику либо «древу жизни», были широко распространены. Их можно встретить и на рельефе примерно одновременной албанской капители из Судагылана, на несколько более поздних памятниках Грузии и Византии, а также на изделиях художественной керамики и на мозаичных панно, вплоть до исполненных художником — наккашем Исмаилом Ардебили в



256. Бронзовый кувшин. VI—VII вв.



257. Бронзовая курильница. VII в.



258. Бронзовый грифон. III—IV вв.

Ардебиле, а также на выполненных в XVIII веке техникой «сграффито» панно, украшающих фасад приемных покоев дворцового комплекса в Шеки. Особенности бартымских изображений заключаются в том, что очертания груди птицы напоминают четко оконтуренный человеческий профиль, а крылья имеют форму человеческой головы в шлемовидном головном уборе. Не прикрытая опереньем тыльная часть этой фантастической фигуры, в свою очередь, изображает чешуйчатого дракона с кабаньеобразной головой и разверстой зубастой пастью, из которой вырывается длинный язык пламени. На поддон чаши, обведенный невысокой лентовидной ножкой, напаяно рельефное изображение рыбы, также связанное с древними культами Закавказья.

Высокой художественной ценностью обладает чеканное бронзовое блюдо из Эрмитажа (IV—V вв.). Небольшой центральный медальон со сценой охоты, не редкой для сходных изделий сасанидского художественного круга, обрамлен несколькими концентрическими кругами, отличающимися сюжетом и характером декора. Поле медальона занято изображением охотника на стремительно несущемся коне, с занесенным для удара дротиком. Группа дана в резком, порывистом движении. Гораздо менее динамичны сцены единоборства человека со зверями, размещенные в меньших медальонах первого круга. Между медальонами изображены стволы деревьев, «растущих» из традиционной формы амфор с округлым туловом. Ветки и завитки стеблей перемежаются с фигурками козерогов, зайцев и птиц. Наружная полоса обрамления блюда образована аркадой, в просветах которой группы геральдических животных и птиц чередуются с фигурами музыкантов, танцоров и охотников *(илл. 255)*. Любопытно отмеченное К. Тревер переплетение античных и восточных элементов как в одеянии (римская одежда персонажей в медальонах и восточные костюмы танцоров), так и в орнаментике [45].

Совсем иного характера убранство другого, более крупного блюда, совершенно лишенного изображений живых существ. Вокруг большой центральной розетки здесь также расположено несколько концентрических кругов, поля медальонов которых заполнены растительными мотивами.

Отметим также выполненные из серебра вазу с крышкой и чашу типа фиала, привлекающие не столько многообразием узорочья, сплошь покрывающего поверхность изделия, сколько контрастом немногих композиционно и декоративно выделенных деталей со сравнительно гладким фоном. Рельефная многолопастная розетка корпуса вазы оттеняет изящество тонко выгравированной на дне композиции — когтящий оленя грифон. Этот широко распространенный и различно интерпретируемый по всему Переднему Востоку сюжет будет встречаться неоднократно, вплоть до рисунка, также «награвированного» на одной из граней мавзолея в селении Хачин-Дорбатлы (XIV в.).

В центре совершенно гладкой внутренней поверхности чаши невысоким рельефом вычеканен горный тур с развевающейся «священной» повязкой на шее и символическими знаками солнца на туловище. Художественные достоинства этих изделий, видимо, ритуальных, также подтверждают высокую культуру ювелирного искусства того времени.

Примечателен и желтый бронзовый кувшин, выполненный техникой литья по восковой модели и инкрустированный красной медью (VI—VII вв., Государственный Эрмитаж). Напоминая формой характерные сасанидские кувшины, он отличается от них расширяющимся книзу тяжеловесным корпусом, массивными ручкой и носиком венчика. На тулово невысоким рельефом нанесен уже встречавшийся сюжет — священные птицы с ожерельями и развевающимися лентами на шеях, разделенные условно трактованным деревом *(илл. 256)*.

Заслуживает внимания группа курильниц и водолеев (IV—VII вв.), обладающая несомненной генетической связью с группой более ранних зооморфных керамических сосудов из Мингечаура и известной

преемственностью с арабской мелкой пластикой первых веков мусульманского летосчисления. Среди них отметим бронзовые водолеи в виде козла и гуся с инкрустированными белой пастой глазами и ожерельем, а также курильницу в виде утки.

Несколько особняком стоит крупная бронзовая курильница — литая фигура всадника в торжественном одеянии, возвышающаяся на украшенном рельефом и гравировкой постаменте (VII в., *илл. 257*). Публикуя статуэтку, К. Тревер справедливо отмечала черты, роднящие и отличающие ее от традиционных изображений сасанидских царей. Стилистическая близость ощутима в характерной зубчатой короне всадника, тяжеловесной трактовке коня с поднятой передней правой ногой, в его богатой сбруе, с фаларами, бляшками и лентами. Однако несколько неожиданны пропорции головы и несоразмерно маленького тела всадника, с плотно облегающим его одеянием; не свойственна подобным сюжетам и статичная поза, далекая от обычного движения натягивающего тетиву лука или спускающего стрелу царя-всадника. Индивидуальность своеобразно трактованного образа подтверждает предположение, что это изображение царя Джеваншира, которому посвятил немало строк его современник, албанский историк VII века Моисей Каланкайтукский.

Превосходны бронзовые грифоны из села Загаллы Нахичеванской АССР, служившие, видимо, ножками трона III—IV веков. Выразительная орлиная голова с хищным клювом и устремленным вперед взором четко выявленных глаз венчает львиный торс. Выпуклая грудь украшена хорошо выполненным несложного рисунка орнаментом, а рельефные полосы на шее имитируют пряди гривы. Корпус плавно переходит в покоящуюся на подставке могучую львиную лапу. Отметим пластическую мягкость и реалистичную трактовку форм фантастического существа (*илл. 258*).

Близкой аналогией грифонам Музея истории Азербайджана и Эрмитажа является столь же выразительная ножка-грифон из Британского музея в Лондоне.

Отметим также декоративную бронзовую статуэтку из села Чардахлы в виде несколько окарикатуренной птицы. Нарочито вытянутый плоский клюв, резко очерченные глаза и волютообразный рисунок крыльев позволяют предполагать, что она служила украшением стрелки весов. Примерно к тому же времени (VI—VII вв.) относится небольшая бронзовая фигура льва из Ленкорани, реалистичной трактовкой грубовато выполненных форм напоминающая более поздних каменных львов Дербентского краеведческого музея.

Каменную скульптуру характеризует большая женская фигура из селения Хинислы, неподалеку от Шемахи. Голова утрачена, но достаточно отчетливо выражено положение рук, присущее традиционному жесту многих статуй греческих богинь (*илл. 259*).

Из предметов прикладного искусства в быту местной феодальной знати в это время были распространены высококачественные изделия из стекла.

Показательно разнообразие обнаруженных в Кабале и других местах многочисленных стеклянных браслетов, круглых, овальных, трехгранных и витых в сечении. Чрезвычайно богат диапазон их расцветки, в которой преобладают синие, бирюзовые, желтые тона



259. Женская статуя из селения Хинислы. Камень. III—IV вв.

всевозможных оттенков. Найденный вместе с целыми экземплярами производственный брак говорит об их местном изготовлении.

Интересны небольшие стеклянные флаконы, видимо, служившие для хранения благовоний, хорошей выделки чаши и бокалы. Их форма весьма произвольна, так же, как их убранство, для которого характерны подчеркнуто-декоративные бессюжетные орнаментальные мотивы.

Развитие художественной керамики раннего средневековья можно проследить по мингечаурским памятникам (аналогичные изделия обнаружены и в Чухур-Юрте Исмаиллинского района). Преимущественно это применяемые в хозяйстве предметы неглазурованной керамики и детские игрушки, изготовленные вручную, без гончарного круга. Керамика V—VII веков более

груба по выделке, чем в предшествующие два столетия, что объясняется известным упадком гончарного ремесла.

Различной формы бытовые сосуды — кюпы, кувшины с фигурными сливами, блюда, чаши, крышки сосудов, солонки и т. п. сохранили в основном форму и конструктивные элементы изделий более ранних, ходжалы-кедабекской и ялойлу-тепинской культур, а также эпохи кувшинных погребений Мингечаура (III в. до н. э.— I в. н. э.). В облике сосуда решающее значение имела конструктивная форма, зависевшая от выполняемой функции. Поэтому раннесредневековая керамика Азербайджана почти лишена сложных украшений.

Наибольшим разнообразием форм наделены кувшины, отличающиеся друг от друга шаровидным или эллипсовидным туловом, круглым или трехлепестковым венчиком, очертаниями ручек, узором. В художественном отношении достойны внимания небольшие, округлой формы с плоским основанием чаши, украшенные двумя витыми ручками. Но особый интерес представляют двухъярусные, в виде усеченного конуса или четырехгранной пирамиды, подсвечники, широко применявшиеся в христианских храмах и быту населения Мингечаура. Они декорированы сквозными круглыми или овальными отверстиями, иногда пунктирными углублениями по плоскости граней, а также несложным рельефным узором — вкомпонованными в квадраты треугольниками. Подобной формы подсвечники не встречают аналогии в керамике других областей Закавказья.

Характерной разновидностью мингечаурской керамики являются детские погремушки, миниатюрные сосуды и стилизованные фигурки животных, исполненные с большим сходством. Коллекция мингечаурских игрушек изумительна и не имеет равных по многообразию и богатству.

Сведения письменных источников позволяют полагать, что высокого уровня достигало и ткацкое производство, изготовление богатых декоративных тканей. Однако сами ткани пока не обнаружены.

В VII веке в Азербайджан вторглись войска Арабского халифата, встретившие ожесточенное сопротивление. Однако уже при халифе Омаре (634—644 гг.) отряды арабов захватили Нахичевань, потом Тебриз и Ардебиль. После длительной осады была занята Барда. Затем Халифату подчинились Ширванское и Шекинское княжества, города Шамкур, Кабала и Дербент.

Арабское завоевание наложило значительный отпечаток на дальнейшую историю азербайджанского народа. Государственным языком стал арабский, остававшийся языком законов и указов феодальной знати, духовенства и крупного купечества. Насильственно вводившийся ислам почти повсеместно вытеснил культы зороастрийского толка. Христианское вероисповедание сохранилось лишь в горных районах на западе страны. Однако пережитки древних верований продолжали долго существовать в сознании и быту народа.

Владычество Арабского халифата тяжким бременем легло на трудовое население страны. Однако стремление Халифата укрепиться в Азербайджане, расположенном на важнейших стратегических и торговых путях, способствовало расширению связей последнего не только со странами мусульманского мира, но и с Северо-Восточной Европой и преимущественно Русью.

Со второй половины VIII века отмечается некоторый подъем экономики и культуры страны. Наиболее крупными городами Азербайджана того времени были Берда'а (Барда), Ардебиль, Марага, Урмия, Шемахия (Шемаха), Джанза (Ганджа), Шамкур (Шамхор), Нахичевань, Шаберан, Баб аль-абваб (Дербент), Байлакан (Орен-кала). «Дорожники» Мас'уди, Истахри, Мукаддаси, Ибн Хаукаля и других арабских путешественников позволяют легко установить, каким ремесленным производством был известен тот или иной город. Барда славилась шелковыми изделиями. Дербент — полотняными тканями; их умели ткать, видимо, и в других городах. Кошениль и марена из Барды и Урмии вывозились в Индию, Иран, Сирию, Египет. К X веку относятся первые сведения о бакинской нефти. Для характеристики торговых связей страны показательны находки азербайджанских монет в Швеции, Финляндии и Англии.

Вместе с тем известное оживление экономики и культуры сопровождалось обострением социальных противоречий, вызванных бесчисленными повинностями, непосильными поборами и фактически полным бесправием трудящегося населения. Волна народных восстаний конца VIII — начала IX века вылилась в одно из крупнейших в истории крестьянских волнений (816—837 гг.), возглавляемое Бабеком. Движение бабекитов серьезно поколебало могущество Халифата.

Для искусства Азербайджана периода арабского владычества, как и для многих других областей Переднего Востока, характерен разрыв между обилием и яркостью сведений письменных источников об архитектуре и художественных ремеслах и крайне ограниченным числом сохранившихся памятников. Так же узок круг памятников зодчества и искусства периода нашествия сельджуков и включения Азербайджана в империю Великих Сельджуков. В то же время XII век представлен немалым количеством архитектурных сооружений и произведений искусства, законченность композиции и совершенство художественных форм которых позволяют полагать, что они являются своего рода итогом значительного предшествующего этапа развития. Однако в настоящее время проследить этот отрезок пути развития искусства Азербайджана невозможно.

Наиболее крупные города страны находились на главных торговых путях. На расстоянии одного или нескольких переходов караванов строились постоялые дворы — рабаты, или караван-сараи, обычно укрепленного характера.

Описания современниками Барды, Ардебиля, Кабалы, Ганджи говорят, что они, видимо, прошли общий процесс формирования раннефеодального города. Обнесенную мощными стенами крепость — цитадель феодала — постепенно окружали поселения, образуя шахристан, в котором сосредоточивались наиболее крупные административные и общественные здания. За ними располагались рабады, населенные ремесленным и торговым людом предместья. Как правило, города были защищены крепостными стенами и рвами, за которыми при необходимости могло укрыться окрестное население.



260. Мухаммед сын Абу Бекра. Минарет мечети Мухаммеда в Баку. 1078—1079 гг.

В городах господствовала бессистемная, хаотичная застройка. Однако встречались районы сосредоточения дворцовых и общественных сооружений, местоположение которых было продумано. Мукаддаси пишет о соборной мечети в Кабале, построенной на холме, о крестообразной форме площадей Ардебиля[46]. Истахрий сообщает, что соборная мечеть была рядом с дворцом правителя, а рынки в предместье[47].

Большинство крупных городов обладало развитой сетью гончарных водоводов и кяхризов (подземный водовод), а также разветвленной системой открытых каналов — арыков. Современники особо отмечают крытые рынки, а также бани, которыми, в частности, славилась Барда.

Один из древнейших городов страны — Кабала известна еще по упоминаниям античных авторов[48]. Сооружения ее, сохранившиеся в Куткашенском районе, близ селения Чухур-Кабала, занимают обширную возвышенность. Обрывистые овраги отделяют город с севера от равнины, переходящей в предгорья Большого Кавказа. Глубокий ров делит территорию Кабалы на Сельбир, с трех сторон защищенный крепостными стенами с башнями, и Гяур-кала, окруженную мощной и развитой фортификационной системой. Здесь боевые, полукруглые в плане башни расставлены значительно чаще, а толщина стен увеличена до четырех метров. Построенные из добротного квадратного кирпича, стены покоятся на фундаментах из хорошо тесанного камня. Уцелевшие фрагменты укреплений не сохранили бойниц или амбразур. Средства обороны были сосредоточены на верхних частях укреплений. Крепостные стены Кабалы напоминают грандиозные дербентские, гильгильчайские и другие оборонительные сооружения раннесредневекового Азербайджана.

Памятники культового зодчества того времени почти не сохранились. Как и в других странах, арабы, видимо, первоначально приспосабливали для нужд ислама местные культовые постройки, ограничиваясь устранением алтаря и устройством михраба. Сами же здания сохраняли первоначальный облик. Этим обстоятельством объясняется своеобразие плана мечети в Ахсу, неподалеку от Шемахи. Изустными преданиями ее строительство относится к началу VIII века. Руины мечети, сильно пострадавшей от пожара, сохранили следы неоднократных ремонтов. Ее план не встречает близких аналогий среди культовых зданий сопредельных стран. Внутреннее пространство мечети было расчленено на три нефа, в каждом из которых имеется михраб.

Распространение подобного типа культовых сооружений в Ширване подтверждают руины пятничной мечети Шемахи, построенной, видимо, в то же время. Ее внутреннее пространство, длиной около 40 метров, также расчленено на три квадратных помещения, в каждом из которых было по михрабу.

Первым известным в настоящее время сооружением, непосредственно связанным с утвердившимся в стране исламом, является минарет мечети Мухаммеда в Баку, обычно именуемый «Сынык-кала»[49]; он же самый ранний и архаичный представитель группы минаретов, характерных для северных областей Азербайджана, главным образом Ширвана *(илл. 260)*. В истории азербайджанского зодчества эти памятники, как и некоторые иные типологически общие группы, занимают особо важное место. Подтверждая характерную для феодализма устойчивость архитектурного типа на протяжении нескольких столетий, они позволяют в то же время проследить эволюцию архитектурных форм, постепенное овладение строительным материалом и изменение эстетических представлений.

Приземистых пропорций цилиндрический ствол минарета сложен из тщательно тесанного камня. Кольцо сталактитового карниза с грубоватыми, как бы уплощенными деталями поддерживает огражденный каменными плитами балкончик — «шэрэфэ» для муэдзина. Ствол завершает ребристый куполок. Внутри минарета вьется узенькая винтовая лестница. Суровый облик минарета оживляет начертанная архаическим «куфи» кораническая надпись[50] под сталактитовым карнизом и плетение геометрического орнамента, нанесенного на плиты парапета балкончика. Грузностью силуэта и трактовкой форм минарет несколько напоминает донжоны замков и сторожевые башни Апшерона. Генетическая связь между этими видами сооружений неоднократно отмечалась.

Более поздняя мечеть, к которой примыкает минарет, построена на том месте, где стояла ее предшественница, от которой она унаследовала минарет и по традиции повторяла ее план. Арабоязычная строительная надпись около дверного проема на северной стене сообщает, что прежняя мечеть была построена устадом-раисом Мухаммедом сыном Абу Бекра в 1078/9 году. Надпись содержит два термина, характеризующие строителя, который был не только мастером-устадом, но и раисом. Среди многих реалий этого термина в данном случае к нему более всего подходит глава корпорации ремесленников.

Среди христианских культовых сооружений интересен монастырь Цицернаванк на реке Аг-Оглан, построенный не позднее IX века. Восемью столбами-пилонами пространство собора расчленено на три нефа. Центральный, более широкий и высокий неф заканчивается апсидой, а боковые — ризницей и диаконником. Центральный неф покрыт стрельчатым, а боковые — цилиндрическим сводами. Базиликальная структура храма отчетливо выявлена в его внешнем облике. В интерьере храма сохранились следы фресок, которые покрывали стены, облицованные грубо тесанными каменными плитами. Пилоны и архивольты арок покрыты чисто тесанными плитами. Верхние части интерьера украшены декоративной резьбой.

Интересны сообщения современников о статуарной скульптуре и монументальных рельефах, которые украшали некоторые здания, хотя известно, что догматика ислама не способствовала развитию изобразительных искусств.

В обстоятельном описании Дербента Ибн аль-Факих сообщает, что «над Бабуль-Джигад (ворота войны за веру) на стене две колонны; на каждой колонне изображение льва из белого камня. Ниже их два камня, а на них изображения двух львов. Близ ворот изображение человека из камня; между ногами его статуя лисицы, а в пасти ея гроздь винограда. В стороне от города — водоем, известный под именем «Водоем Масруф». В него ведет лестница, по которой спускаются в водоем, когда мало воды; по бокам лестницы два льва из камня, а над одним из

них каменная статуя человека. Над домом правителей изображение двух львов, также из камня, выступающее из стены. Жители Баба говорят, что это талисманы стены»[51]. Возможно, что каменные скульптуры Дербентского краеведческого музея и являются упоминаемыми Ибн аль-Факихом статуями.

Произведений прикладного искусства того времени сохранилось еще меньше. Современники в своих хрониках и географических сочинениях неоднократно отмечают высокий уровень развития художественных ремесел. Упоминаются выделывавшиеся в Барде ковры и шнуры, которым «нет ничего подобного» (Мукаддаси), ковровые изделия, которыми был известен Байлакан (Худуд аль-Алам); Ибн Хаукаль сообщает, что феодалы Аррана и Азербайджана «употребляют широко золото и серебро для драгоценных сосудов, подносов, чаш, кружек и жбанов, искусно выделанных из известняка (видимо, подразумеваются изделия художественной керамики.— *Авт.*) и драгоценных металлов, а равным образом подобную этому дорогую стеклянную посуду, цветной хрусталь и всякие драгоценности»[52].

Реальное представление пока о небольшой части подобных изделий дают результаты археологических раскопок послевоенного времени. Отметим особо художественное стекло — красивые бальзамарии, слезницы для духов, изящные бокалы с гладкими или богато орнаментированными поверхностями.

В Гелатском храме хранится железное полотнище ворот города Ганджи. Прочность сочетается в них с выразительным декором, создаваемым размещением металлических полос, насечкой на шляпках гвоздей и архаически строгим, но в то же время каллиграфическим начертанием куфической надписи. В ней, кстати, подтверждается характерная для средневековья традиция передачи профессии из поколения в поколение. Ворота — «подписное» произведение ремесла, тесно связанного с искусством. Надпись сообщает, что это «работа Ибрахима, сына Османа, сына кузнеца Энкавейха года пятого и пятидесятого и четырехсотого» (1063 г.).

В IX—XI веках формируется самобытный характер азербайджанской художественной керамики, достигшей своего расцвета в XII столетии. Эволюция устоявшихся в течение столетий художественных форм, технических приемов убранства, а также мотивов декора позволяет проследить этапы развития различных видов керамических изделий.

Наиболее распространенными сосудами в IX—XI веках были различной формы чаши, в том числе глубокие полусферические, с расходящимися высокими бортами. Кирпично-красный черепок керамики был обычно груб и порист. Сравнительно тонким и плотным строением черепка обладают изделия Байлакана и Мингечаура. При росписи пользовались желтой, фиолетовой, зеленой красками, белым и в некоторых случаях кирпично-красным ангобом. Керамические изделия того времени в основном покрывали желтовато-прозрачной свинцовой глазурью, иногда окрашенной в изумрудно-зеленый или фиолетовый цвет. Декор обычно геометрический или геометрическо-растительный. Крайне редко встречающиеся сюжетные мотивы отличаются стилизацией и схематичностью, но изображения эти достаточно жизненны и экспрессивны, что станет особенно характерным для азербайджанской керамики последующих столетий.

Художественному убранству керамических изделий IX—XI веков присущи те же приемы, что и ближневосточной керамике. Эти приемы декора менялись по мере развития азербайджанской керамики, тесно связанной с достижениями художественной культуры других областей Переднего Востока.

В IX столетии широко использовался ангоб. Им или расписывали черепок или, покрывая последний сплошным белым слоем, создавали фон для росписи красками. Наиболее распространены изделия, расписанные ангобом по черепку, часто в сопровождении фиолетовой или изумрудно-зеленой красок, расплывавшихся живописными пятнами. В декоре этих изделий наблюдаются устоявшиеся орнаментальные композиции, перешедшие и в убранство керамики последующих столетий. Художественный эффект достигался несложными средствами — сочетанием цвета черепка, глазури и красок, незатейливым крупным, небрежно нанесенным узором из разводов, полос, завитков и т. п. Художественные возможности керамистов расширило применение белого ангоба в качестве фона для декора. Маскируя им шероховатый черепок, они разнообразили приемы и технику украшения.

Большой интерес представляют сосуды, расписанные красками. Оригинальны обнаруженные в раскопках на территории Баку образцы с кирпично-красной и зеленой росписью. Этот вид расписной керамики, датируемый IX—XI веками, в других областях Закавказья неизвестен.

Особую группу составляют изделия из Байлакана (Орен-кала), расписанные по ангобу. Украшенные геометрическим узором, часто в сочетании с растительным орнаментом, они выделяются чистыми тонами и свежестью колорита. Растительный узор, композиционно несложный, представляет собой мотив крупных розеток, образованных рядом вытянутых миндалевидных лепестков, сужающихся к центру сосуда. Стилизованный узор подобных изделий нередко составляют пальметки или полупальметки в различной компоновке. Встречающиеся изображения живых существ — птиц, барса, несмотря на сильную стилизацию и условность трактовки, узнаются легко.

Расписная керамика из Баку и Байлакана имеет много общего не только с керамикой сопредельных центров Закавказья, но и Средней Азии, а также хазарской Белой Вежи (Саркел). Убранство орен-калинской керамики перекликается с узорами византийских памятников. Торговые и культурные связи того времени не могли не способствовать появлению известной общности в декоре керамических изделий всех этих областей.

Ранние примеры гравированной и расписной керамики относятся к X веку. В ее декоре применялся несложный геометрический узор — двойные заостренные овалы, гравированные завитушки-спирали в сопровождении растекающихся пятен желтой, бирюзово-зеленой и фиолетовой красок. Сосуды с подобными узорами были широко распространены в закавказской керамике IX—XI веков.

Выделяются изделия, украшенные техникой соскабливания ангобного слоя. Этот вид керамики, пока известный только по раскопкам Орен-калы, составляет

несколько обособленную стилистическую группу. Стилизованный растительный узор изделий трактован в свободной манере и техникой исполнения перекликается с аналогичными образцами XII — начала XIII века.

Распад Арабского халифата способствовал возникновению на Переднем Востоке множества более или менее независимых эмиратов и княжеств. Междоусобицы разновременно существовавших государств Саджидов, Саларидов, Кесранидов, Шеддадидов, Раввадидов и других тяжело сказывались на благосостоянии страны. Феодальная раздробленность страны способствовала успеху сельджуков, нахлынувших во второй половине XI столетия в Азербайджан и включивших его в состав государства Великих Сельджуков.

После распада Сельджукского султаната в Азербайджане сохранились два крупных государства: Ширван, простиравшийся от Куры на севере до Самура на юге, со столицей в Шемахе и временно в Баку, и государство атабеков Ильдегизидов со столицей в Нахичевани, а затем в Тебризе. Атабекство включало часть северных областей Азербайджана, междуречье Куры и Аракса-Арран и значительную часть южных. Значительно меньшим было государство Аксонкоридов со столицей в Мараге. Вассалами этих фактически независимых государств были мелкие феодалы Ганджи, Маранда, Хоя, Ардебиля.

Ослабив местную родоплеменную знать, сельджуки способствовали стремительному развитию городов, характерному для всей Передней Азии в XII — начале XIII столетия. В стране упрочивались феодальные отношения.

Продукцией своих ремесленников славились многие города. На рынках Передней Азии были широко известны ганджинские шелка, тебризские парчовые и шерстяные ткани, чеканные металлические и ювелирные изделия нахичеванских мастерских — «кархане», керамика Байлакана. Однако торговля велась преимущественно редкими товарами, не охватывая широкие слои общества. Многие изделия художественного ремесла неотделимы от предметов искусства, и производство их рассчитывалось на индивидуального потребителя.

Подъему городской жизни сопутствовало развитие различных отраслей науки — математики, астрономии, медицины. Известно немало философских трактатов, географических и исторических сочинений того времени. Особенно ярок расцвет поэзии, представленной плеядой широко известных поэтов, среди которых своим дарованием, философской глубиной и прогрессивностью идей выделялся Низами Гянджеви.

Наряду с яркой самобытностью культуры средневекового Азербайджана необходимо отметить и черты общности ее развития с культурой сопредельных народов Переднего Востока и в особенности Закавказья. В искусстве эти черты близости проявились в композиционных приемах, архитектурных формах, средствах художественной выразительности.

Стилистическая общность была вызвана не просто взаимовлиянием культур народов, а несоизмеримо более общими и глубокими историко-социальными причинами. Стремительный рост городов и возросшее значение условий городской жизни, а также оживленное общение между различными областями Переднего Востока, в том числе между христианским и мусульманским миром, способствовали формированию сходных художественных явлений, черты которых наблюдаются во многих произведениях архитектуры и искусства этого яркого периода.

Однако сложность и напряженность политической обстановки вызвали необходимость строительства не только разнообразных оборонительных сооружений. Даже общественные (караван-сараи) и культовые сооружения (ханеги) наделялись обязательным глухим обводом наружных крепостных стен, а минареты нередко служили и сторожевыми башнями. Города, как правило, были защищены сложными фортификационными системами, которые включали крепостные стены с боевыми башнями, заполнявшиеся водой глубокие рвы, подъемные мосты с предмостными укреплениями. Одновременно строилось немало сравнительно небольших замков, принадлежавших различным феодальным родам. Все эти оборонительные сооружения успешно противостояли современным им стенобитным машинам и метательной артиллерии.

Среди многочисленных памятников мемориального зодчества особого внимания заслуживают «башенные» мавзолеи, ряд которых широко известен своими художественными достоинствами. Они позволяют проследить черты преемственности в развитии архитектуры, установить последовательность смены методов и средств архитектурного убранства, характеризуя одновременно жизнестойкость композиционных приемов и художественных форм, вошедших в традицию и нередко даже канонизированных. «Башенные» мавзолеи Азербайджана и сопредельных областей южного побережья Каспия, включая Хорасан, образуют ярко выраженную и отчетливо локализующуюся группу, черты влияния которой нетрудно обнаружить в архитектурной композиции некоторых сооружений Средней Азии, Ирана и Турции. Однако в мемориальном зодчестве Азербайджана того времени встречаются и иные виды сооружений, в частности «кубические» мавзолеи, архитектура которых не менее убедительно говорит о воздействии среднеазиатского зодчества и переосмыслении присущих ему архитектурных композиций и форм.

Интересны мусульманские странноприимные дома — ханеги, возникавшие возле «святых» мест, неподалеку от караванных путей. Обычно это сложные комплексы сооружений с различными функциями — караван-сарай, мечеть и крепость.

Совершенство форм и для своего времени зрелость конструкций памятников зодчества Азербайджана подтверждают высокий уровень архитектурно-строительного искусства; черты своеобразия выделяют его произведения среди одновременных сооружений стран Переднего Востока. Ряд архитектурных типов получил законченное художественное выражение, своеобразно преломляя специфику местных условий строительства.

Самобытность азербайджанского зодчества опровергает и поныне бытующие концепции, отрицающие самостоятельность развития культуры многих народов Востока; согласно этим концепциям, кочевники-сельджуки выступали чуть ли не основоположниками некоего художественного стиля, охватившего страны, народы которых обладали древними высокими тради-



261. Абд аль-Меджид сын Мас'уда. Замок в селении Мардакян. 1232 г.



262. Мас'уд сын Давуда. Девичья башня в Баку XII в.

циями в искусстве, в том числе и в монументальном строительстве. Особенности азербайджанского искусства и архитектуры XII — начала XIII века обусловлены жизненностью древних локальных художественных традиций, которые нашли яркое и своеобразное выражение в эпоху подъема и расцвета городской жизни. Рост городов вызвал строительство различного назначения монументальных зданий, преимущественно общественных — рынков, караван-сараев, ремесленных рядов, бань, крупных мечетей, медресе. Естественно, что городские сооружения существенно отличались габаритами, планировкой и внешним обликом от подобных построек во владениях мелких феодалов.

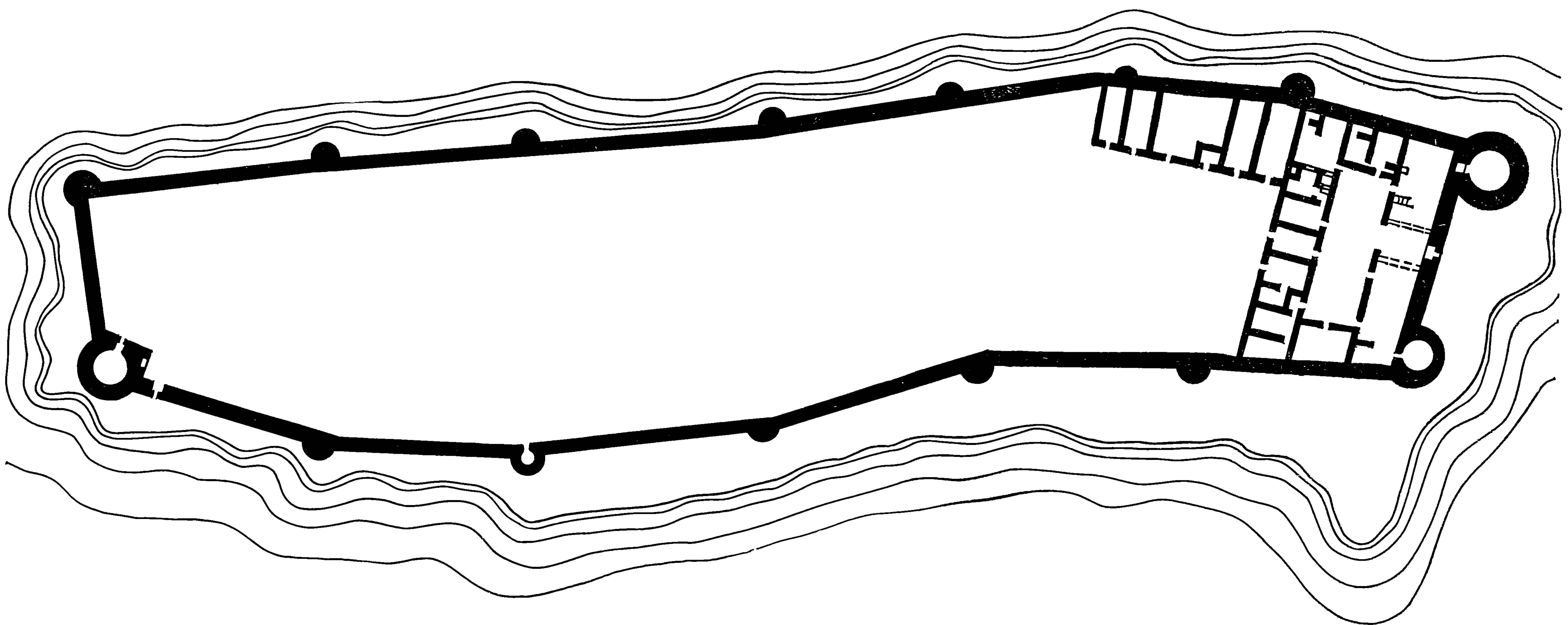
Строительство городов усилило светские тенденции в развитии зодчества, наблюдающиеся не только в общественных и дворцовых зданиях, но также культовых и оборонительных. Большое внимание уделялось парадности фасадов зданий, торжественности композиционных решений, значимости архитектурного убранства, нередко занимающего ведущее место. Явление это присуще не только культовым и дворцовым, но и гражданским сооружениям. Сходные композиционные приемы, архитектурные формы и мотивы убранства встречаются в различного характера памятниках зодчества стран Переднего Востока, в том числе и христианского, свидетельствуя об обширности культурных связей и возникновении сходных эстетических представлений.

Общность историко-социальных условий вызвала к жизни сходные архитектурные типы, распространенные почти повсеместно на Переднем Востоке. Локальные же особенности различных его областей определяли специфику композиционных схем и приемов организации архитектурного пространства, трактовку архитектурных форм, средств и мотивов убранства. Завершился процесс формирования местных школ зодчества, условно именуемых «нахичеванской» и «ширвано-апшеронской», сыгравших исключительно важную роль в последующем развитии архитектуры Азербайджана.

Выкристаллизовался ряд типов архитектурных сооружений, получивших сравнительно широкое распространение. Завершился определенный этап формирования их художественных решений, послуживших своего рода прототипом, основой для дальнейшего развития. В оборонительных, мемориальных, культовых сооружениях это проступало особенно наглядно.

Архитектурные образы многих сооружений ценны художественной целостностью, достигнутой мастерским подчинением общего строя членений композиционному замыслу. Их монументальность обычно подчеркивала изящество хорошо найденных, превосходно прорисованных и тщательно выполненных деталей, богатство узорочья. Сопоставляя «Хамсе» Низами Гянджеви и нахичеванские мавзолеи Аджеми сына Абу Бекра, прославившие гениального поэта и его талантливого современника — зодчего, известный знаток искусства Востока М. Дьяконов справедливо отмечал, что их роднит «стройность общего замысла, величественность конструкции и тончайшая филигранная разработка деталей, неисчерпаемая фантазия и изобретательность в орнаменте, будь то словесный или архитектурный» [53].

Отметим также тектоничность архитектурных композиций. Выразительность художественного облика памятника зодчества в значительной мере определяется конструктивной логикой архитектурных форм. Характерна порой иллюзорно подчеркнутая система распределения компонентов на несущие и несомые, на воспринимающие нагрузку и служащие декоративным заполнением. В их соподчинении, как правило, отсутствует преобладание одних над другими — явление, ставшее типичным для последующего развития азербайджанского зодчества. Показательна, например, трактовка входов. В это время встречаются сравнительно развитые портальные композиции, формами и



263. Зайн ад-Дин сын Абу Рашида (зодчий), Рашид (художник-декоратор). Укрепление в Бакинской бухте. 1234—1235 гг. План



264. Укрепление в Бакинской бухте. Фриз

убранством подчеркивающие значение главного входа. Однако он неизменно остается только элементом общего замысла.

В архитектурном образе велико значение орнаментации и связанной с ней декоративной эпиграфики. Многообразие орнаментики и совершенство ее выполнения говорят о неистощимости фантазии художников — наккашей, о высоком уровне декоративного искусства. В надписях преобладает подчеркнутая декоративность, нередко затмевающая их религиозно-пропагандистское назначение. В этом смысле показательны не только орнаментализация «куфи», которым преимущественно выполнялись надписи, в том числе и суры Корана, но и их расположение, в сущности, исключавшее возможность прочтения.

Испытанием жизненности сложившихся и упрочившихся в этот период художественных и технических традиций явились годы монгольского нашествия, которое их не оборвало, но временно задержало процесс развития азербайджанского зодчества. Эти традиции нашли свое выражение в распространенных в те годы типах сооружений. Оправдали себя архитектурные конструкции, по тому времени превосходно использовавшие механические и художественные свойства местных строительных материалов.

В зодчестве Азербайджана того времени, как уже отмечалось, наблюдаются две основные линии развития, так называемые ширвано-апшеронская и нахичеванская школы. Первая локализовалась преимущественно на севере страны, в районах, где основным строительным материалом был камень. Вторая — в южных областях Азербайджана, где в монументальном строительстве, как правило, применялся обожженный кирпич квадратной формы.

В условиях феодальной раздробленности страны некоторые крупные города длительное время были столичными центрами, независимо от долговечности правивших династий и устойчивости границ, непрестанно менявшихся в ходе почти непрекращавшихся междоусобиц. Центры административной власти, политической и культурной жизни, ремесленного производства и торговли города одновременно были средоточием большого по тому времени строительства, на которое наложили отпечаток замкнутость феодальных отношений и особенности организации производства. Система ученичества, видимо, существовавшая в цеховых организациях ремесленников, и стремление к сохранению профессии в роду с передачей секретов производства из поколения в поколение помогали упрочению издревле складывавшихся традиций, влияя на сложение художественной культуры. Примечательна известная канонизация архитектурных образов с характерной последовательностью в совершенствовании широко применявшихся композиционных приемов, архитектурных форм и конструкций, методов и средств убранства. В этих условиях города, подобные Шемахе и Баку, Нахичевани и Мараге, становились местом возникновения локальных школ зодчества. Способствовало этому процессу и сравнительно раннее выделение из безымянной массы строительного люда зодчего — автора архитектурного замысла и руководителя его осуществления. Этот факт нашел своеобразное отражение в строительной эпиграфике. Наряду с эффектными, прославлявшими феодалов выспренними надписями сохранились неизмеримо более скромные, с указанием имени зодчего, его профессионального звания (ме'мар, бенна, устад), иногда его прозвища (лакаб), с упоминанием места, откуда был

родом или где постоянно работал (нисба), а также перечислением ближайших предков (кунья). Это положение наблюдается и в художественном ремесле — керамическом производстве, чеканке по металлу и оформлении рукописей в первую очередь.

Художественные особенности ширвано-апшеронской школы отчетливо характеризует замок феодала в селении Мардакян, построенный в 1232 году зодчим — ме'маром Абд аль-Меджидом сыном Мас'уда. В центре небычного для замков средневекового Апшерона небольшого двора, обнесенного мощными крепостными стенами, высится башня — донжон. Внутреннее пространство башни расчленено сферическими каменными куполами на три яруса, которые соединяются устроенными в толще стен винтовыми лестницами. Средства обороны были сосредоточены по верху стены на верхней площадке донжона, где располагался гарнизон лучников под защитой боевых зубцов-мерлонов и развитых навесных бойниц-машикулей. Художественная выразительность замка достигнута скупыми средствами. Хороши пропорции корпуса донжона, облицованного тщательно тесанными и безукоризненно пригнанными каменными плитами. Превосходно найденный энтазис — устраняющее зрительное искажение утонение цилиндра — придает его силуэту известное изящество. Архитектурный образ замка построен на контрасте суровой глади корпуса, оттененной лишь узенькими щелевидными оконцами и небольшими вкраплениями вязи лапидарных надписей с пластически эффектной короной навершия, с несложным геометрическим узором на плитах машикулей *(илл. 261)*.

Замок открывает вереницу более поздних сооружений этого типа, сохранившихся в селениях Нардаран, Шаган, Рамана и Мардакян. Сопоставление их подтверждает устойчивость вызванного местными условиями архитектурного типа, говорит о характерных чертах его последующей эволюции.

Среди оборонительных сооружений Азербайджана несколько особняком стоит Девичья башня («Гыз галасы» — *азерб., илл. 262)*, могучий массив которой высится в прибрежной части средневекового Баку — «Крепости», или «Ичери-шехер» («Внутренний город» — *азерб.*). Наименование памятника, широко распространенное в тюркоязычных странах, видимо, отражало его неприступность — он никогда не был в руках неприятеля. Сужающийся цилиндрический корпус башни с востока усложняет большой выступ, поднимающийся от ее подножия почти до самой вершины. Скала, на которой стоит башня, защищена крепостной стеной с системой крупных полукруглых выступов. Плоские каменные купола членят внутреннее пространство башни на восемь ярусов, соединенных винтовыми лестницами, устроенными в толще стен. Освещали их щелевидные оконца, расположенные южнее выступа. Глубокий колодец в южной части башни, вмещавшей, видимо, более двухсот человек, обеспечивал водой ее защитников.

Девичья башня значительно превышает замки Апшерона и размерами (высота 30 м) и мощностью стен (5 м у основания и 4 м вверху). Не встречает также аналогии и ее выступ, назначение которого не объяснено. Средства ее защиты по обыкновению были сосредоточены на верхней площадке, которую, возможно, опоясывал парапет с мерлонами. Необычную



265. Укрепление в Бакинской бухте. Фрагмент фриза

ребристую поверхность корпуса образует чередование выступающих и утопленных рядов кладки. Более позднее окружение Девичьей башни выявилось недавно. В XV—XVII столетиях с ней был связан один из общественных центров города, с обычным «набором» зданий — сохранившейся до наших дней баней, рынком с небольшим внутренним двором, обрамленным стрельчатой аркадой, мечетью и расположенными неподалеку караван-сараями.

Скромная двустрочная куфическая надпись в верхней части башни содержит имя строителя — Мас'уд сын Давуда. Башня строилась в разные исторические периоды, причем надпись принадлежит более позднему, очевидно XII веку. Разновременность строительства подтверждает различие кладки верхнего и нижнего объемов, изменения в устройстве лестниц, конструкций перекрытий, входных проемов и ниш. Тем не менее композиционная и архитектурная целостность выразительного художественного образа не нарушена.

Среди памятников ширванской школы выделяется также сооружение, обычно именуемое Баиловскими камнями, видимо, ханега, затонувшие руины которого виднеются в Бакинской бухте. Меридионально вы-



266. Ханега на реке Пирсагат. XIII в.

тянутый прямоугольник крепостных стен (180×40 м) обусловлен рельефом местности — контуром возвышенности, которую они венчали. Углы и стыки стен закреплены пятнадцатью полубашнями, расстояние между которыми (от 16 до 28 м) позволяло поражать подступившего к стенам неприятеля с флангов. По обыкновению, средства обороны были сосредоточены по верху стен и башен. Банкет — для лучников — защищала цепь мерлонов *(илл. 263)*. Вокруг южного внутреннего дворика выявлены небольшие двухкомнатные кельи — «худжры», обычные для подобных сооружений. К середине западной стены примыкает площадка, видимо, основание башни — донжона.

По внешнему периметру прясла и башни опоясывал декоративный фриз из каменных плит *(илл. 264, 265)*. Обнаружено их более 700 (высота — 70, ширина — от 25 до 50 и толщина — 12—15 см). Поверхность плит покрыта выполненными высоким рельефом лапидарными надписями с геральдическими украшениями и изображениями человеческих лиц, животных и фантастических существ. Изображения расположены по ходу чтения надписи — справа налево; по манере и качеству исполнения они составляют несколько групп. Наряду с пластично моделированными изображениями встречаются плоскостные, графического характера. Динамичные, данные в резких ракурсах, сменяются чрезвычайно статичными; рядом с реалистичной трактовкой наблюдается условная, нарочито схематизированная. Особую группу составляют геральдические мотивы, введенные в надписи в качестве декора. Выделяются обычных размеров плиты с фрагментами реалистично переданной головы взнузданного коня. Видимо, это детали большого панно, по масштабу и манере исполнения не связанного с другими рельефами и принадлежащего иной, более ранней эпохе.

Надписи фриза также делятся на несколько групп. Буквы одной группы крупны, они занимают всю плоскость плит. Во второй, более сложной группе, буквы подобного начертания сочетаются с меньшими, расположенными одна над другой или сложно переплетенными. Надписи третьей группы размещены в две строки, разделенные узкой полоской. Прочитанные обрывки надписей частично, видимо, историко-хроникального содержания, включают преимущественно собственные имена Ширваншахов из династии Хесранидов (Манучехр, Гуштасп, Ферибурз и др.), прозвища — лакабы (Джалал ад-Дин, Джамал ад-Дин), титулы (султан, шах), наименования городов — Баку и Шемаха. В двух надписях приведена дата строительства — 1234—1235 годы, а третья сообщает имя зодчего: «Работа



267. Михраб мечети из ханеги на реке Пирсагат. XIII в.



268. Изразец из ханеги на реке Пирсагат. XIII в.

мастера (устада) Зайн ад-Дина сына Абу Рашида», видимо, из Ширвана. Различие в манере исполнения рельефов и надписей говорит о работе группы мастеров-каменосечцев, возглавлявшейся художником-декоратором, профессиональное звание и имя которого — наккаш Рашид — было также обнаружено.

Значение памятника определяют: первое известное нам в Азербайджане содружество архитектора и художника, специально отмеченное надписью, и наличие в декоре сравнительно редко встречающихся изображений живых существ. Напомним лишь монументальные рельефы Дагестана и статуарную скульптуру Дербента, а также изваянные из камня человеческие головы на стенах Шемахи, упоминаемые поэтом XIV века Арифом Ардебили. Видимо, их имел в виду и Адам Олеарий, рассказывая о высеченных из камня двух мужских головах в крепостной стене города.

Убранство ханеги встречает параллели в монументальных рельефах некоторых памятников Армении, Грузии, Дагестана, Конийского султаната и Владимиро-Суздальской Руси. В возникновении их немалую роль играли торговые и культурные связи того времени. Ряд ученых не без основания полагает, что некоторые рельефы храмов Владимиро-Суздальской Руси исполнены при участии кавказских мастеров, что было естественно в пору оживленных и довольно разносторонних связей Руси с феодальным Кавказом — древней Албанией, Арменией и Грузией.

Нелегко восстановить былой облик сооружения, поднявшегося из глубин Каспия благодаря его обмелению за последние годы. Однако некоторые его черты не вызывают сомнений. Крепостные стены окружали вершину большого холма. Над ними высился массив находившегося в центре донжона. Гладь стен оживлял метрически четкий ряд полубашен. По верху прясел и полубашен тянулась цепь боевых зубцов. Вблизи хорошо воспринимался эффектный декоративный фриз с затейливым узором надписей и размещенными между ними рельефами. Защищенные башнями ворота акцентировали скульптурные панно более крупного масштаба и иного характера исполнения.

Преимущественное распространение в различных областях Азербайджана камня или кирпича влияло на процесс архитектурного формообразования. Тем не менее каменная или кирпичная техника не была единственным, тем более решающим фактором в развитии зодчества; возникновение, эволюцию и распространение типов сооружений обуславливали неизмеримо более глубокие историко-социальные явления.

Механической границы между отмеченными направлениями развития азербайджанского средневекового зодчества, естественно, не было, и особый интерес вызывают те памятники, в которых органично переплетаются свойственные им архитектурные приемы и техника строительства. К ним, в первую очередь, принадлежит ханега на реке Пирсагат. В ее архитектуре и убранстве присущая северным областям высокая культура каменного строительства превосходно сочетается с художественной резьбой по гяже и прославившей памятник великолепной изразцовой облицовкой, преимущественно распространенными на юге страны *(илл. 266)*.

Сооружения ханеги сгруппированы вокруг затесненного двора, защищенного неправильным четырехугольником крепостных стен с обычными полубашенками на стыках, бойницами и зубцами. Хорошо сохранились мечеть и примыкающие к ней небольшие помещения, в том числе усыпальница Пир-Хусейн Реванан, а также минарет и караван-сарай за крепостными стенами.

Минарет ханеги принадлежит к наиболее характерным для Ширвана. На призматическом объеме стоит восьмигранник — основание стройного цилиндрического ствола с узкой винтовой лестницей внутри. Шэрэфэ — площадку для муэдзина поддерживает несложный сталактитовый карниз. На стволе сохранились надписи, одна из которых сообщает имя зодчего — устад Махмуд сын Мас'уда, а другая — дату строительства — 1256 год. Минарет отчетливо читается на фоне предгорья. Позволяя далеко просматривать окрестности, он служил превосходным наблюдательным пунктом. Его архитектурные формы значительно более проработаны и пластичны в сопоставлении с грузными и уплощенными формами минарета Сынык-кала.

На обращенной к Мекке южной стене (кибле) просторной мечети, покрытой стрельчатым сводом, находился украшенный художественной резьбой по гяже михраб. Его фланкировали панно, также покрытые резной гяжей *(илл. 267)*. В затейливую вязь надписей («цветущий куфи») и растительного орнамента вкраплены небольшие бирюзовые изразцы [54]. Мечеть соединена со сводчатой усыпальницей Пир-Хусейн Реванан темным проходом. Панели усыпальницы, надгробие в ее центре и свод прохода были облицованы изразцами *(илл. 268, 269)*. Великолепен одиннадцатиметровый надпанельный фриз, изразцы которого покрыты золотистым люстром и расписаны кобальтом и бирюзой. На его широкой полосе размещена эффектная надпись.

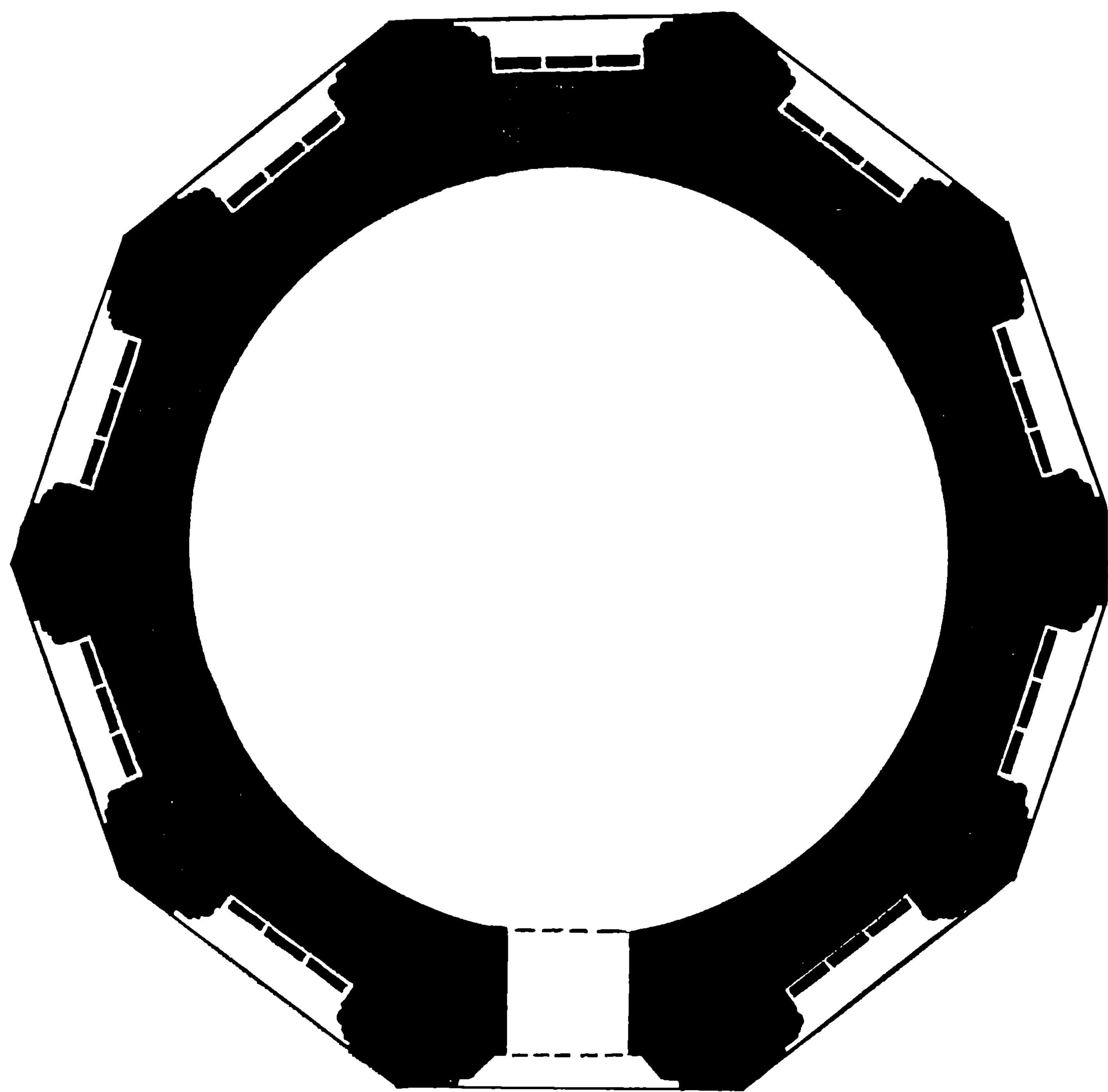


269. Изразец из ханеги на реке Пирсагат. XIII в.

Декор панели образуют крупные равноконечные кресты и восьмилучевые звезды, центральное поле которых украшено орнаментом. Края звезд выделены неширокими полосами с декоративными надписями — «несхом». Блестящая бирюза крестов служила фоном для тонко исполненных кобальтовых, зеленоватых и красновато-золотистых узоров. Надгробие было также облицовано люстровыми изразцами, заслуженно считающимися одними из лучших на Переднем Востоке. Б. Дорн в восхищении писал: «Внутренняя отделка гробницы Пир-Хусейн Реванан... по своему изяществу вряд ли может найти что-либо себе подобное. Эта маленькая комната, стены которой, будто цветными каменьями, блещут то нежно-белой, то аквамариновой с золотом глазурью, напоминает волшебные дворцы тысяча одной ночи» [55].

Сопоставление рассмотренных памятников зодчества позволяет отметить присущие ширвано-апшеронской школе общие черты — ясность и лаконичность композиционных схем, тектоничность строгих архитектурных форм, контраст несколько суровой глади больших каменных поверхностей и скупо размещенных, но пластически эффектных элементов убранства. В мардакянском замке, построенном Абд аль-Меджидом сыном Мас'уда, эти черты выявлены очень отчетливо.

Особенности нахичеванской школы — любовь к богатству орнаментального узорочья, оттеняющего конструктивную логику архитектурного строя, органичность связи архитектурного убранства с членениями строительного массива, изысканность тонко прорисованных архитектурных деталей ярко выражены в произведениях Аджеми сына Абу Бекра из Нахичевани. Построенные этим зодчим сооружения, часть которых сохранилась до наших дней, не только позволяют проследить совершенствование его незаурядного мастерства, но и заслуженно считать если не основоположником нахичеванской школы, то во всяком случае мастером, в творчестве которого присущие ей черты проявились не только сравнительно рано, но и наиболее наглядно.



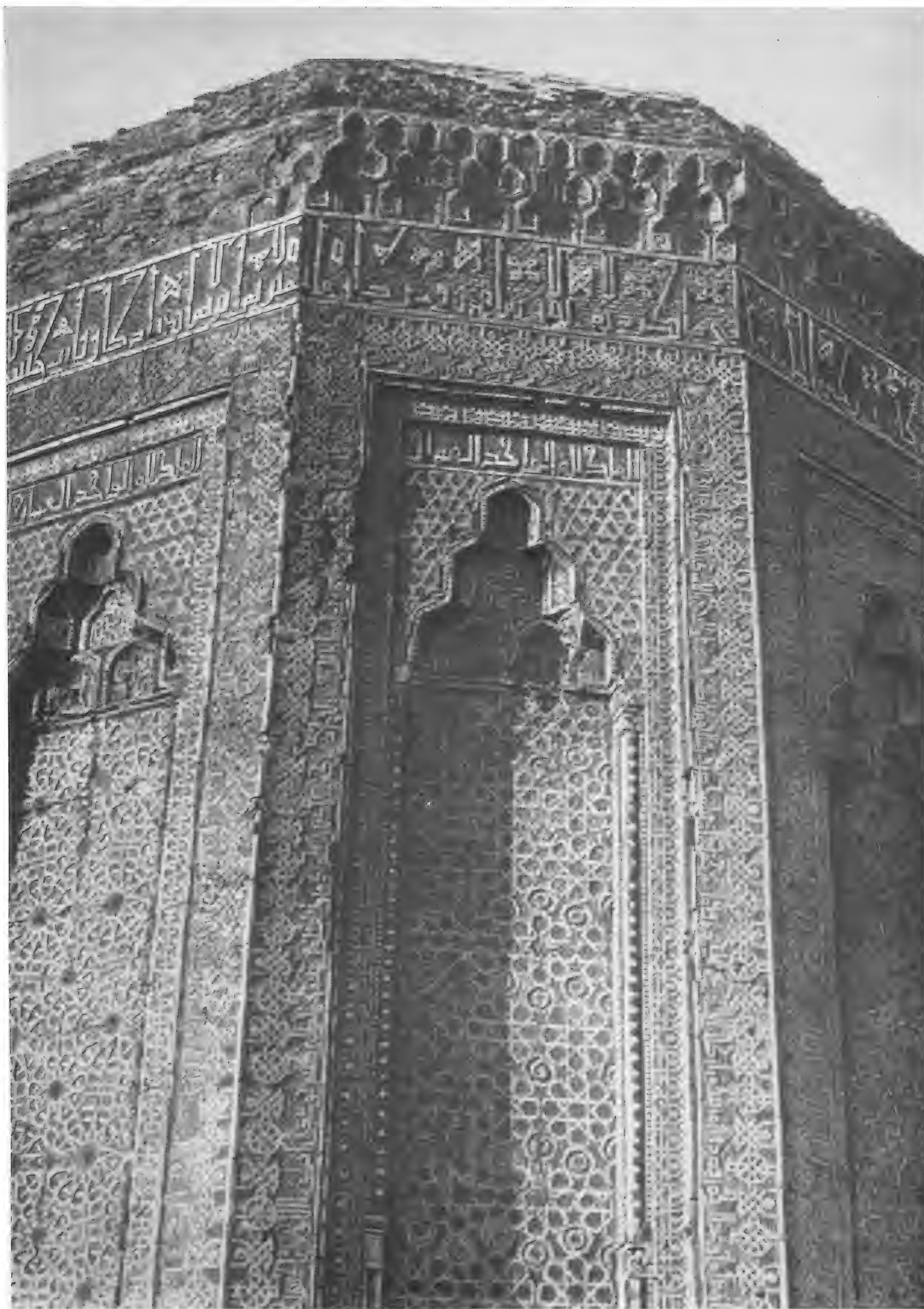
270. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186 г. План

В 1162 году для погребения раиса Юсуфа сына Кусейира Аджеми был построен небольшой мавзолей, восьмигранный объем которого завершен пирамидальным шатром. Архитектурный строй фасадов создает впечатление каркаса с последующим декоративным заполнением. Угловые лопатки поверху соединены такой же ширины горизонтальной полосой, обрамляя покрытые орнаментом слегка заглубленные плоскости. Рисунок каждой грани мавзолея индивидуален. Он выполнен в заранее заготавливавшихся облицовочных треугольных, шестигранных, ромбовидных блоках, примороженных к строительному массиву. По верху корпуса проходит широкий фриз, гладь кладки которого служит фоном для куфической надписи из Корана. Буквы и скупо вкрапленные украшения надписи выполнены из терракоты. Внутреннее пространство мавзолея состоит из просторной верхней камеры и склепа. Западная грань мавзолея с входом в верхнее помещение отличается от остальных. Верх ее заполнен геометрическим узором, под которым размещена эффектная надпись с именем раиса, видимо, начальника города, и датой строительства. Нижняя часть, кроме филенки с крупномасштабным узором, включает стрельчатый проем входа, выделенный пластикой глубокой выкружки. Имя, профессиональное звание и нисба зодчего малоприметны, они скромно вписаны вверху орнаментального заполнения первой, слева от входа, грани. Интерьер верхней камеры строг: стены обработаны плоскими лопатками со стрельчатыми арочками. Органичность связи членений фасадов и интерьера подчеркивает конструктивную логику композиционного приема. Выразительность образа достигнута тектоничностью архитектурного строя, пропорциями масс, многообразием орнаментального убранства *(илл. 271)*.

Четверть века спустя, в 1186 году, Аджеми построил в той же Нахичевани мавзолей для Момине-хатун, жены азербайджанского атабека Ильдегизида Мухаммеда Джахан Пехлевана. Основанием мавзолея служит облицованный глыбами красного диорита цоколь. Не претерпевшая существенных изменений композиционная схема предшествующего мавзолея разработана здесь значительно смелее и богаче, так же, как и архитектурные формы и методы убранства *(илл. 270, 273)*. Основой архитектурного строя по-прежнему служит «каркас» с последующим декоративным заполнением. Но его компоненты — объединенные полосой лопатки — уже не нарочито упрощены, а богато украшены. Параллельно лентам орнамента тянутся полосы декоративных надписей из Корана, начертанных орнаментализированным «куфи». Заглубленные и богато украшенные плоскости граней огибаются лентами геометрического орнамента, к которым примыкают трехчетвертные колонки, расчлененные небольшими кубическими вставками. Плоскости завершают резко оконтуренные ступенчатые арки. Светотень сталактитов выявляет пластичность их формы. Сложные плетения орнамента облицовочных блоков четко воспринимаются благодаря ритму композиционных узлов, подчеркнутых бирюзовыми кирпичиками.



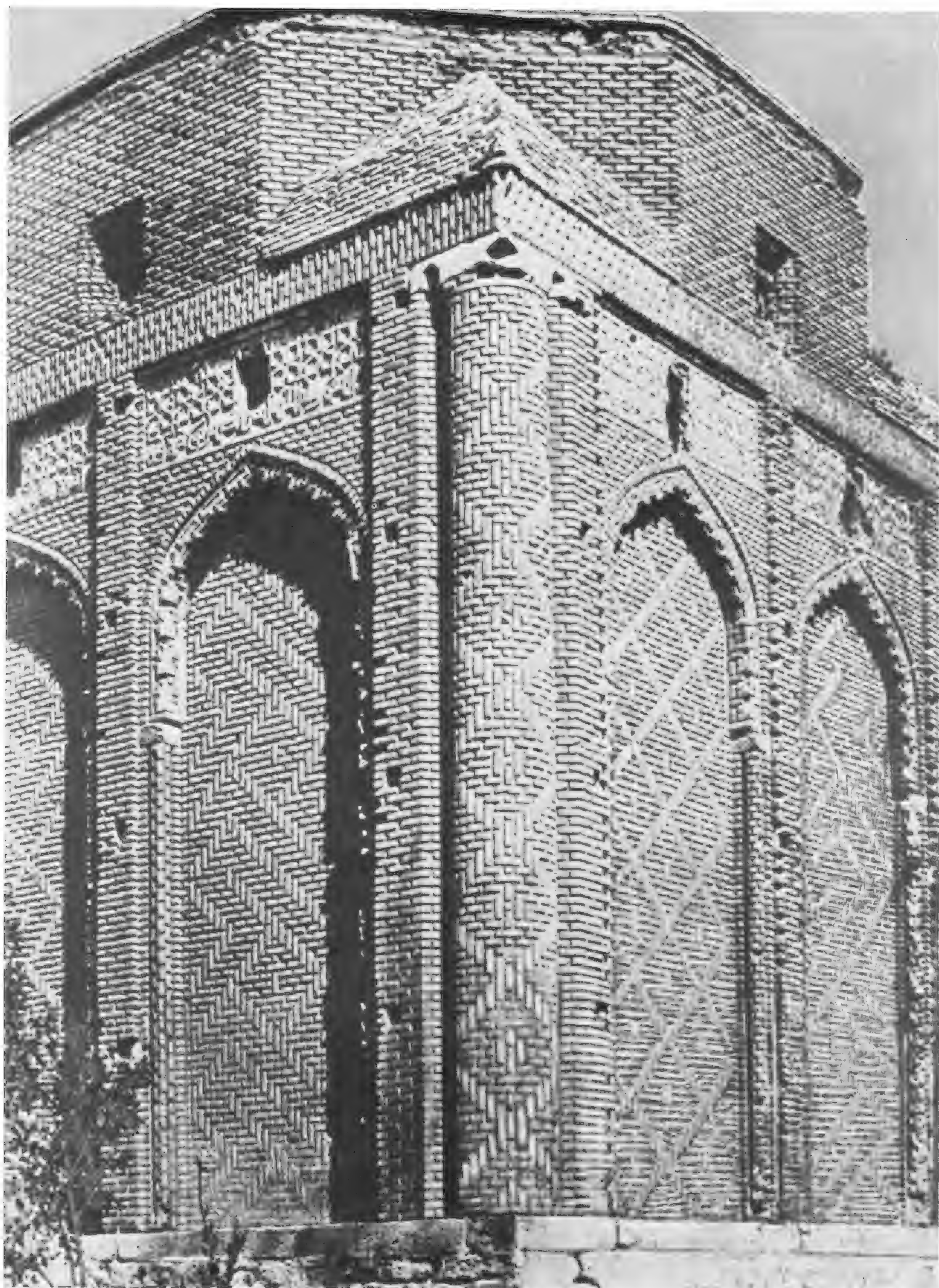
271. Аджеми сын Абу Бекра. Мавзолей Юсуфа сына Кусейира в Нахичевани. 1162 г. Общий вид (до реставрации)



272. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. Верхняя часть



273. Аджеми сын Абу Бекра. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186 г. Общий вид (до реставрации)



274. Бекр Мухаммед. Мавзолей Гунбад-е Сурх в Мараге. 1148 г.

Корпус мавзолея завершает широкий декоративный фриз с куфической надписью, выполненной яркой бирюзовой поливой. Затем идет сталактитовый карниз, грани ячеек которого также выделены бирюзой узеньких кирпичиков *(илл. 272)*. Несколько рядов кладки сохранилось от десятигранной пирамиды наружного покрытия.

Небольшой архитравный проем восточной грани ведет в верхнюю камеру. Одна из размещенных над входом куфических надписей содержит дату строительства, а другая — имя, профессиональное звание и нисбу зодчего — Аджеми сына Абу Бекра аль-бенна, из Нахичевани. Богатство убранства фасада оттеняет аскетичность интерьера верхней камеры. В полумраке вверху виднеются четыре больших круглых медальона, поверхность которых покрыта заорнаментированными именами первых халифов. Отметим также большую, религиозного содержания надпись [56], расположенную по принципу фриза в верхней части стен, и крупную розетку в макушке внутреннего купола. Так же строг интерьер склепа. В нем интересно покрытие, напоминающее готические конструкции. Центральный опорный столб соединен со стенами десятигранной камеры системой стрельчатых подпружных арок-нервюр. Единственным его украшением служит узорчатая кладка распалубок между нервюрами.

Сопоставление построенных Аджеми мавзолеев говорит о его творческом росте, накопленном архитектурно-строительном опыте. Усилилась выразительность объемно-пространственного решения, пластичнее и изящнее стали архитектурные формы, значительно расширился набор орнаментальных узоров. Новым средством художественной выразительности явилась бирюзовая полива, умело использованная в убранстве облицовочных блоков и в кладке шатра. В архитектурном образе мавзолея нашла яркое воплощение идея мемориального сооружения.

Мавзолей Момине-хатун стилистически близок «башенным» мавзолеям, которые можно выделить в особую группу. Воздействие его на формирование художественного облика некоторых из этих мавзолеев очевидно. Мавзолей Гунбад-е Кабуд в Мараге (1196 г.) нередко именовался его копией. Несколько упрощенным, провинциальным вариантом этого архитектурного типа является мавзолей Шейха Шибли в Демавенде, построенный, видимо, в начале XII века *(илл. 278)*. Переводом в камень архитектурной темы мавзолея Момине-хатун является гробница туркменского эмира Са'да, построенная в 1413 году в селении Аргаванд в Армении. Принадлежит к этой группе и более поздний мавзолей в Ахангане (XV в.), в 20 километрах от Мешхеда.

Судя по надписи, Аджеми был строителем и известных нам по фотографиям и рисункам конца XIX века соединенных порталом минаретов неподалеку от мавзолея Момине-хатун. Это обычная композиция портального входа в общественный или культовый комплекс зданий. Стрельчатый входной проем, по обыкновению, обрамлен несколькими орнаментальными полосами. Мавзолей и портал являлись компонентами величественного ансамбля, в который входила пятничная мечеть и медресе того же времени, о чем сообщают письменные источники. В ансамбле особенно интересна была мечеть, про которую еще во второй половине XIX века писали, что это «огромное строение со сводами из тесаного камня: во внутренности его еще видны следы разных барельефных украшений превосходной работы». Трудно представить, чтобы Аджеми — автор мавзолея и портального входа — не принимал участия в создании и остальных зданий ансамбля.



275. Мавзолей Гунбад-е Сурх в Мараге. Деталь угловой колонны

К произведениям нахичеванской школы принадлежит также мавзолей Шейх Хорасан, наиболее раннее здание из разновременного архитектурного комплекса в селении Ханега на реке Алинджа. На кубовидном основании покоится восьмигранный барабан, объем которого скрывает внутренний сферический купол, некогда защищенный пирамидальным шатром. Пристроенное в XV веке здание скрыло бóльшую часть портала мавзолея. Однако убранство виднеющейся части говорит о тождестве его с декором нахичеванских мавзолеев. Их сближает общность схемы композиции, одинаковая техника кладки облицовочных блоков, родственность орнамента из узких шлифованных кирпичиков с вкраплениями бирюзовых вставок в ритмические центры узора. Гяжевая штукатурка между кирпичиками также покрыта свободным резным рисунком. Несложная система крупных трехъярусных тромпов переводит квадрат плана в восьмерик, а затем в шестнадцатигранник, на котором покоится купол.



276. Ахмед Мухаммед. Мавзолей Гунбад-е Кабуд в Мараге. 1196 г.



277. Абу Мансур сын Мусы. Мавзолей Се-Гунбад в Урмии. 1184 г. Портал



278. Мавзолей Шейха Шибли в Демавенде. XII в.

Гладь стен интерьера оттеняет художественную резьбу обрамляющих вход панно. Схема их обычна: стрельчатая арка, пяты которой опираются на капители невысоких полуколонн, обрамлена полосами орнамента. Упрощенность архитектурных форм хорошо гармонирует с пластикой покрывающего их орнамента. Сочность выполнения отличает художественную резьбу панно от несколько суховатого стиля убранства ханеги на реке Пирсагат, но роднит его с убранством михрабов Северо-Западного Ирана XII—XIII веков, резным стуком Двина и Варахши.

Стилистически чрезвычайно близкую аналогию стуковым панно мавзолея представляют стуковый михраб в мечети селения Кала-корейш и убранство опорных столбов мечети селения Кара-кюре в Дагестане. Композиция, архитектурный строй, структура и характер членений и форм, трактовка мотивов орнаментики, манера художественной резьбы — все это позволяет уверенно говорить о принадлежности этих превосходных памятников к единому художественному кругу. В дальнейшем этот стиль убранства получает развитие в эффектном, резном по стуку михрабе мечети в Маранде, который в 1377 году выполнил художник (бандгир) Низам из Тебриза.

Мавзолей Шейх Хорасан датируется концом XII—началом XIII столетия. Фрагмент трехстрочной надписи над входом содержит имя и титул эмира, а также имя строителя — «Ме'мар этого здания ходжа уважаемый и высокочтимый Джамал ад-Дин». Кстати, это один из редких случаев, когда отмечено высокое общественное положение зодчего.

К произведениям нахичеванской школы принадлежит также ряд сохранившихся памятников иранского Азербайджана, в первую очередь широко известная группа мавзолеев Мараги и ее окрестностей. Среди них отметим построенный в 1148 году Гунбад-е Сурх *(илл. 274)*, который относится к типологически общей группе «кубических» мавзолеев, распространенных в мемориальной архитектуре Средней Азии — мавзолей Исмаила Саманида в Бухаре или мавзолей в Узгене.

Кубический корпус мавзолея по обыкновению покоился на облицованном крупными каменными плитами мощном цоколе и завершался пирамидальным шатром. Углы корпуса обработаны трехчетвертными колоннами с несложно профилированными каменными капителями. Плоскости фасадов расчленены узенькими лопатками и изящными стрельчатыми арочками между ними. Стволы колонн и софиты арок отделаны узорчатой кладкой *(илл. 275)*. Вход в верхнюю камеру, к которому вела пятиступенная лестница с небольшой площадкой, подчеркнут уплощенным стрельчатым порталом, полосы и панно которого покрыты орнаментом с вкраплением бирюзовой поливы и декоративными надписями. Надпись, повторяющая абрис архивольта входного проема, содержит титул и имя правителя, а скромная надпись восточного фасада — имя архитектора Бекра Мухаммеда сына строителя Пендара, сына зодчего Мохсуна.

Гунбад-е Сурх интересен органичным сочетанием узорчатой кирпичной кладки с каменными деталями и бирюзовой поливой, впервые примененной в азербайджанском зодчестве. Впрочем, колорит сооружения она еще не определяет. Народ не случайно именует мавзолей «Қырмызы» *(азерб.)* или «Сурх» *(перс.)*, то есть «Красный», в отличие от неподалеку построенного «Голубого» мавзолея Гей-гунбад, или Гунбад-е Кабуд.

Мавзолей Гунбад-е Кабуд, построенный Ахмедом Мухаммедом в 1196 году, обычно называют «двойником» Момине-хатун. По сути дела, в них тождественны как тектоническая структура, так и характер архитектурных форм и убранства *(илл. 276)*. Однако при сопоставлении индивидуальность манеры зодчих отчетливо ощутима. Разновременные и разнохарактерные постройки Аджеми позволяют отметить присущий ему «почерк» — лаконичность и ясность членений, конструктивную логику архитектурных элементов, некоторую сдержанность и плоскостность богатого орнаментального узорочья. Первые две черты, судя по Гунбад-е Кабуд, присущи и творчеству Ахмеда Мухаммеда. Однако его интерпретация даже сходных приемов и мотивов убранства значительно свободнее, пластичнее, и главное — декоративнее, и это лишает по-своему привлекательный архитектурный образ величественной монументальности, свойственной мавзолею Момине-хатун.

Неподалеку находится сильно поврежденная, так называемая круглая усыпальница, также некогда покрытая сферической оболочкой и наружным коническим шатром. Композиционная схема и декор ее портала настолько близки трактовке и убранству входов мавзолеев Гунбад-е Сурх и Момине-хатун, что все три памятника относят к стилистически единой группе.

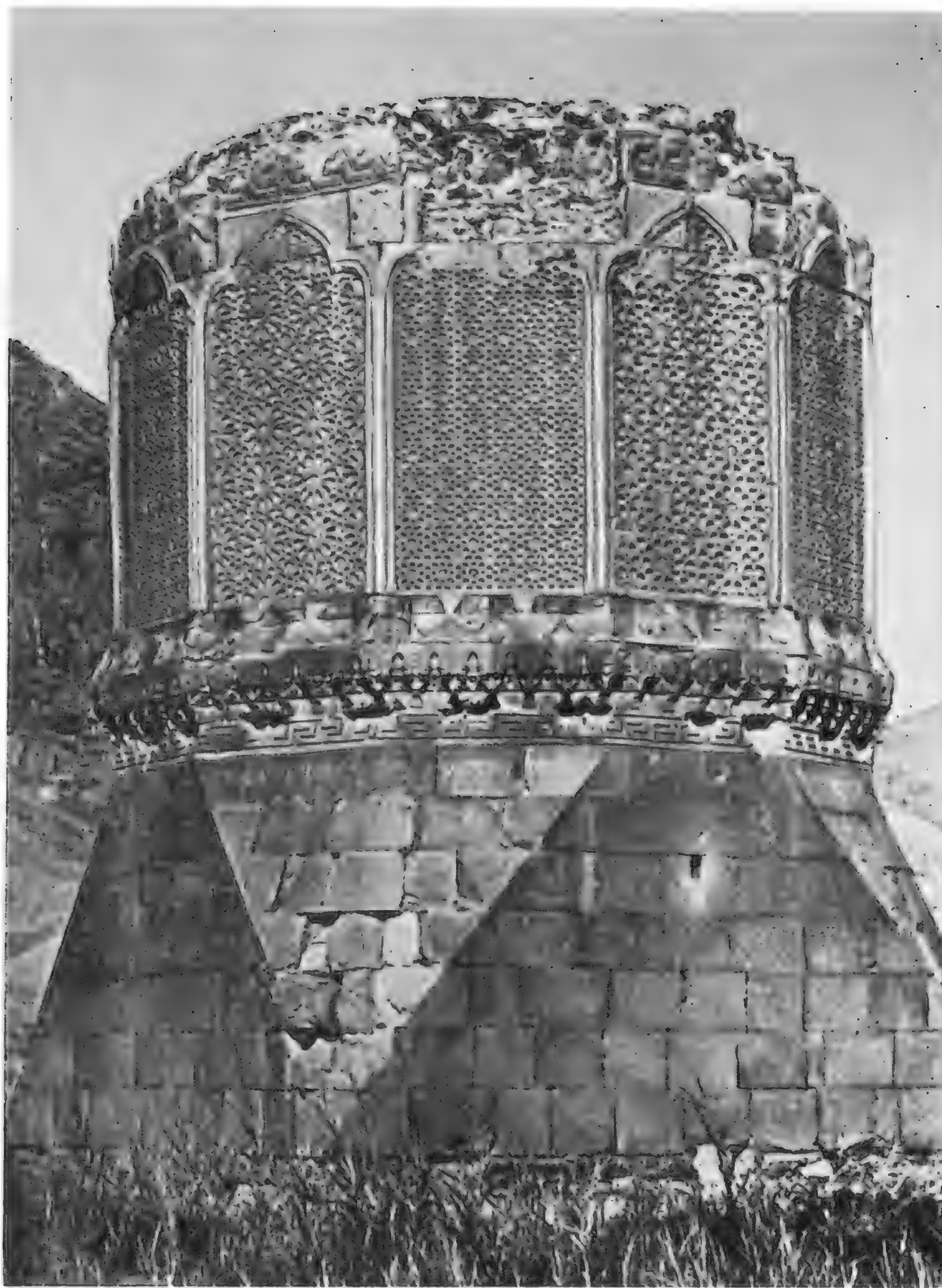
На берегу озера Урмия, вблизи от марагинской группы мавзолеев, сохранился мавзолей Се-Гунбад, построенный в 1184 году Абу Мансуром сыном Мусы *(илл. 277)*. Принадлежа к типу «башенных» мавзолеев, Се-Гунбад открывает вереницу не менее известных, но уже цилиндрических, а не полигональных в плане мавзолеев — в Барде, Карабагларе, Салмасе, Хиове, Ардебиле, Хисн-Кайфа вплоть до мавзолея Гей-Имам в Старой Гандже.

Корпус мавзолея стоит на цоколе, сложенном из крупных каменных блоков. Вход в верхнюю камеру подчеркнут развитым порталом, редко встречающимся в архитектуре домонгольского периода. Обрамление стрельчатого входа, по обыкновению, состоит из расположенных в различных плоскостях полос орнамента. Портал выделен не только убранством, но и конструктивно. Значительно выступая из массива сооружения, он предвосхищает эффектные портальные композиции более поздних, послемонгольских мавзолеев.

Архитектурная тема «башенного» мавзолея, сооруженного из темно-красного камня, получила выразительное воплощение и в мавзолее Гюлистан, расположенном около селения Джуга *(илл. 279)*. На мощном постаменте, гладь которого оттенена пластикой развитого карниза, покоится богато орнаментированный двенадцатигранник, некогда завершенный пирамидальным шатром. Привлекает внимание высеченная высоким рельефом лента классического меандра под своеобразным по рисунку сталактитовым карнизом *(илл. 281)*. Грани верхнего объема обрамлены двойными узкими валиками с трехлопастными стрельчатыми завершениями. Их поверхности покрыты плетениями орнамента из четких по композиции геометрических фигур и многолучевых звезд с ритмически выделенными центрами *(илл. 280)*. Композиционно и декоративно выделен архитравный верхний проем. Его завершает полуциркульная охристого тона каменная плита, обрамленная искусно выполненной системой сложных сталактитов.

Внутренние камеры мавзолея, по обыкновению, аскетически строги. Четкость архитектурного строя здания особенно эффектна на фоне его хаотичного окружения. Превосходны пропорции, безукоризненно выполнение тонко прорисованных архитектурных элементов.

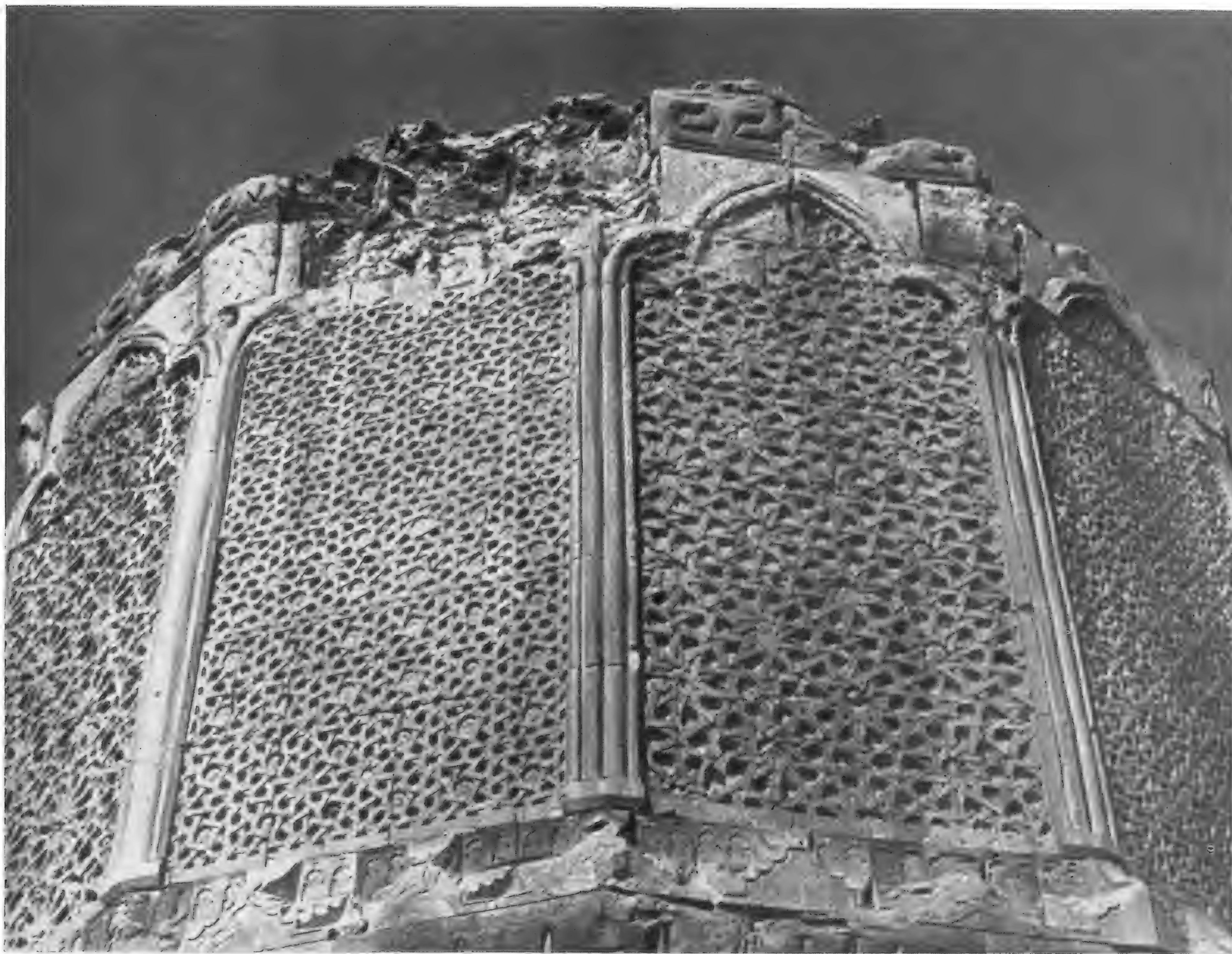
В мавзолее Гюлистан органично сочетаются композиционные приемы, архитектурные формы и мотивы декора, встречающиеся в зодчестве XII—XIII веков сопредельных и близких стран Переднего Востока, в особенности Закавказья. Тождественны узоры его орнаментики с убранством ряда памятников грузинского и армянского зодчества, независимо от материала исполнения орнамента и от того, где они встречаются,— в мусульманских мемориальных или христианских культовых сооружениях (храм в Даба, монастырь Гегард и другие памятники). Показателен и прием «инкрустирования» каменной или кирпичной кладки вкраплением строительного материала иного цвета



279. Мавзолей Гюлистан в селении Джуга. XIII в.

либо поливы. Примером могут послужить караван-сарай Селима, мавзолеи Ахпата, монастырь Сагмосаванк и храм в Аруче, сооружения Ани, Анберда, Киранца и другие памятники средневековой Армении и Грузии. Еще нагляднее распространение сходных архитектурных форм, широко применявшихся зодчими Закавказья. Структура и элементы карниза мавзолея Гюлистан встречают аналогии в архитектуре упомянутого караван-сарая Селима, монастырских ансамблей Ахпата и Санаина. Подобные факты говорят о тесном культурном общении, которое отмечали средневековые хроники и подтвердили результаты археологического изучения средневековых городов Закавказья.

Следует особо отметить широкое применение композиционных приемов, архитектурных конструкций и форм, средств и элементов убранства, присущих зодчеству Закавказья, в архитектуре Малой Азии. Памятники архитектуры сельджукского времени в крупных центрах Конийского султаната (Конья, Малатья, Сивас, Дивриги) подтверждают мнение И. Орбели о происхождении и развитии сельджукского искусства, в становлении которого наряду с мастерами из Мосула, Дамаска, Ахлата, Туса немалую роль сыграли умельцы — выходцы из городов Азербайджана и Армении [57]. Начертанные на сооружениях Анатолии имена и нисбы



280. Мавзолей Гюлистан в селении Джуга. XIII в. Верхняя часть

зодчих наряду с отчетливо ощутимыми чертами стилистического родства свидетельствуют, что, кроме византийских и сирийских влияний, здесь имелось не менее сильное воздействие зодчества народов Закавказья.

Необычность облика мавзолея Мелик Аждара в селении Джиджимли (XII—XIII вв.) выделяет его из мемориальных памятников Азербайджана. Площадь восьмиугольного основания мавзолея значительно превышает его восьмиугольную верхнюю площадку, ограниченную несложно профилированным карнизом и завершенную покрытием параболической формы. Благодаря этому опирающиеся на невысокий цоколь стены обладают значительной кривизной, а внешний облик мавзолея очертаниями напоминает сомкнутый, или «монастырский» свод. Тонкие колонки-жгуты на стыках плоскостей повторяют абрис корпуса. Их капительками и базами служат небольшие волютообразные камни, украшенные звездчатыми розетками. Небольшой архитравный вход в мавзолей обрамляют полоса рельефных розеток и стрельчатая «бровка» поверху. Внутренняя камера повторяет внешний абрис корпуса — упругая параболическая кривая с малоприметным переходом стен к куполу. Интерьер скупо освещают четыре небольших проема у его основания.

Архитектура мавзолея отразила тенденции к монументализации форм жилья азербайджанских кочевых племен. Было немало попыток представить юрту кочевника в качестве генетического прообраза мавзолеев, в том числе и «башенных», кстати, композиционно и декоративно существенно различных. В данном случае гипотезу подтверждает характерный абрис мавзолея и правдиво имитирующие конструктивную основу жилья кочевников жгуты на стыках граней. Своеобразная монументализация сходного художественного образа встречается и в архитектуре некоторых мавзолеев Туркмении [58]. В то же время своеобразие некоторых его архитектурных форм характерно для зодчест-



281. Мавзолей Гюлистан в селении Джуга. XIII в. Сталактитовый карниз

ва народов Закавказья того времени. Декоративные колонки-жгуты, обрамление входа с вереницей розеток и «бровкой» над ним, сравнительно редко встречающиеся в азербайджанском зодчестве, напоминают архитектурные мотивы сопредельных Армении и Грузии.

Памятников зодчества достаточно, чтобы выявить основные типы сооружений, определить характер их распространения и проследить тенденции архитектурного развития.

С другими областями искусства обстоит намного сложнее. Значителен разрыв между сведениями исторических хроник и географических сочинений, повествующих о многообразии художественных ремесел, которыми славились различные города Азербайджана, и скудным количеством сохранившихся изделий. Тем не менее они позволяют представить общее состояние и уровень развития художественных ремесел, а также реальную среду, которая вызвала их появление. К тому же круг представлений о декоративно-прикладном искусстве того времени значительно расширили результаты археологических раскопок последних десятилетий.

Изделия художественной, бытовой и архитектурной керамики Ганджи, Байлакана и, видимо, некоторых других азербайджанских городов подтверждают высокую культуру керамического производства, позволявшую вывозить эти изделия за пределы родного города. Присущие им специфические черты дают возможность предполагать о существовании самостоятельных локальных художественных школ уже в домонгольскую эпоху.

Показательно, что в эволюции декоративно-прикладного искусства того времени наблюдаются явления, свойственные и эволюции зодчества и обусловленные общим развитием страны и ее художественной культуры. Отметим прежде всего постепенное выделение искусного мастера-художника из общей массы



282. Осман сын Сулеймана из Нахичевани (?) Бронзовый кувшин. 1190 г.



283. Али сын Мухаммеда. Бронзовый водолей в форме зебу. 1206 г.

ремесленного люда. Появились подписные изделия, причем не только в области художественной чеканки по металлу, но и в бытовой керамике, распространение которой было, несомненно, очень широким. В последней прослеживается традиция сохранения профессии в роду с очевидной передачей производственных секретов из поколения в поколение. Отметим и распространение сходных приемов композиции, методов и средств убранства, позволяющих говорить в известной мере о едином в то время закавказском художественном круге. Как в архитектуре, так и прикладном искусстве рассматриваемого периода в условиях оживления экономических и культурных связей, соединявших не только области Закавказья, но и значительно более отдаленные районы Переднего Востока, черты стилистической близости выявляются весьма и весьма отчетливо, подтверждая общность закономерностей процесса художественного развития. Эта общность не нивелировала, однако, ни почерк мастера, ни особенности локальных художественных школ, ни самобытность архитектуры и искусства народа. Проявление творческой индивидуальности, сложение локальных архитектурно-художественных школ, формирование черт самобытности — наиболее показательные и характерные явления рассматриваемого этапа художественного развития Азербайджана.

В обиходе зажиточных слоев общества были широко распространены высокохудожественные изделия из металла, преимущественно оружие и парадная утварь. Клинки, которыми славился Азербайджан, упоминает, например, аль-Гарнати. Различные металлические предметы изготавливались, по-видимому, во многих городах страны. В Байлакане раскопками вскрыты остатки кузнечного и ювелирного производства. Оружие того времени пока не обнаружено.

О многообразии парадной утвари свидетельствуют примечательные и широко известные «подписные» предметы. О средневековой художественной бронзе дают представление небольшие кувшины, и поныне встречающиеся на специальных поставцах — карнизах («лямах», или «рэфах») в старинных жилых домах Шеки, Ордубада, Шуши. Несмотря на известную



общность форм и методов украшения этих повсеместно бытовавших изделий, рисунок каждого кувшина, не говоря уже о приемах и характере убранства, как правило, индивидуален; он позволяет охарактеризовать искусство и творческую манеру исполнителя, а нередко вкус и прихоть заказчика. К подобным изделиям принадлежит известный бронзовый кувшин из Лувра, надписи которого сообщают время его изготовления (1190 г.), имя и нисбу исполнителя или, как полагают некоторые ученые, владельца — Осман сын Сулеймана из Нахичевани *(илл. 282)*. Сильно сужающийся кверху овальный корпус кувшина стоит на невысокой лентовидной ножке — круговом ободе и заканчивается головкой, напоминающей стилизованную миндалевидную «буту». Изящен абрис ручки, соединяющей тулово с головкой. Продумано размещение гравированного и инкрустированного медью и серебром орнаментального и эпиграфического узорочья, подчеркивающего изящество превосходно найденной формы кувшина. Узенькая лента орнамента проходит по ободу-ножке. Более широкие и богаче орнаментированные полосы опоясывают тулово. Верхняя полоса содержит эффектно прорисованную декоративную надпись, в свободные от орнамента поля корпуса с большим тактом вкомпонованы медальоны и «подпись» художника — исполнителя кувшина. Орнамент покрывает и поверхность «буты».

Рассматриваемый кувшин чрезвычайно близок к памятникам прикладного искусства примерно того же времени — подписным кувшинам из Хорасана, хранящимся в Лувре, в коллекции Пейтеля и Метрополитен-музее в Нью-Йорке. Сопоставление их, и особенно луврского, с кувшином из Метрополитен-музея, изготовленным Али сыном Абд ар-Рахмана сына Тахира аль-Адиба из Сеистана, служит убедительным под-



284, 285. Бронзовый котел. Вид сверху и сбоку. XII—XIII вв.



286. Глазурованное блюдо. Гравировка и роспись красками. Орен-кала. XII—XIII вв.

тверждением не только стилистической общности, но и художественных связей этих областей, как и сопоставление «башенных» мавзолеев Азербайджана и Хорасана или ранее рассмотренных стуковых михрабов.

К другой группе художественных изделий принадлежит также заслуженно известный так называемый Ширванский водолей (Эрмитаж), своеобразно интерпретирующий древние традиции зооморфных сосудов, включая черноглиняные изделия Мингечаура и мелкую пластику VII—IX веков. По сути, здесь дана многофигурная композиция, изображающая корову-зебу с тянущимся к ней теленком и с хищником на спине *(илл. 283)*. Сложная скульптурная группа отлита в один прием. Это по тем временам немалое техническое достижение специально отмечено в затейливой вязи надписи: «Это корова, теленок и лев, все три отлиты за один раз». Надпись содержит также имя мастера-художника — наккаш Али сын Мухаммеда сына аль-Касима, имена заказчика, владельца и дату изготовления — 1206 год. Привлекает внимание разница в трактовке животных: мягкая пластическая моделировка фигур коровы и теленка (обычно присущая восковым формам) и некоторая угловатая жесткость тела хищника, столь характерная для деревянных форм. Фигура хищника (ручка водолея) отличается не только масштабом и трактовкой, своей экспрессией она противоречит спокойному состоянию группы. Очень изящна инкрустированная серебром орнаментация с обычными для подобных изделий сюжетами — танцоры и музыканты, игроки в нарды, звериный гон и тому подобное.

Водолей заказное и подписное изделие. Тем более неожиданно и показательно сочетание в нем технических приемов, предназначавшихся для изготовления уникальных произведений и предметов для сравнительно широкого потребителя. Возросший запрос городского рынка влиял на развитие технологии производства и манеру исполнения.

Среди бронзовых изделий того времени необходимо также выделить хранящиеся в Эрмитаже большие бронзовые котлы для варки пищи из южных областей Дагестана с местным наименованием «ширванэшек» (ширванский котел), несколько сходные по форме с «гурджиэшек» (грузинский котел). Отливались они целиком или по частям, которые затем соединялись *(илл. 284, 285)*. Среди подписных ширванских котлов отметим два, отлитых в одной форме и сохранивших имя мастера, видимо, местного жителя, поскольку оно приведено без нисбы — Махмуд сын Абу Бекра, медник. Недавно обнаруженный в Кубинском районе сходный «подписной» котел тоже имеет имя мастера — мискяра Ахмеда сына Мухаммеда. Украшающий котлы плоскорельефный орнамент получался в процессе отливки, при заполнении бронзой негативного рисунка, оттиснутого деревянным резным штампом. Характер орнаментального убранства котлов близок к каменным рельефам Дагестана, что подтверждает общность закавказского историко-культурного круга, отмеченную И. Орбели [59].

Развитие поливной керамики в Азербайджане достигает наивысшего расцвета в XII — начале XIII века. Крупными центрами керамического производства были Ганджа, Байлакан, Мингечаур, Кабала, Баку, Барда (возможно, и другие города), изделия которых успешно конкурировали с привозными.

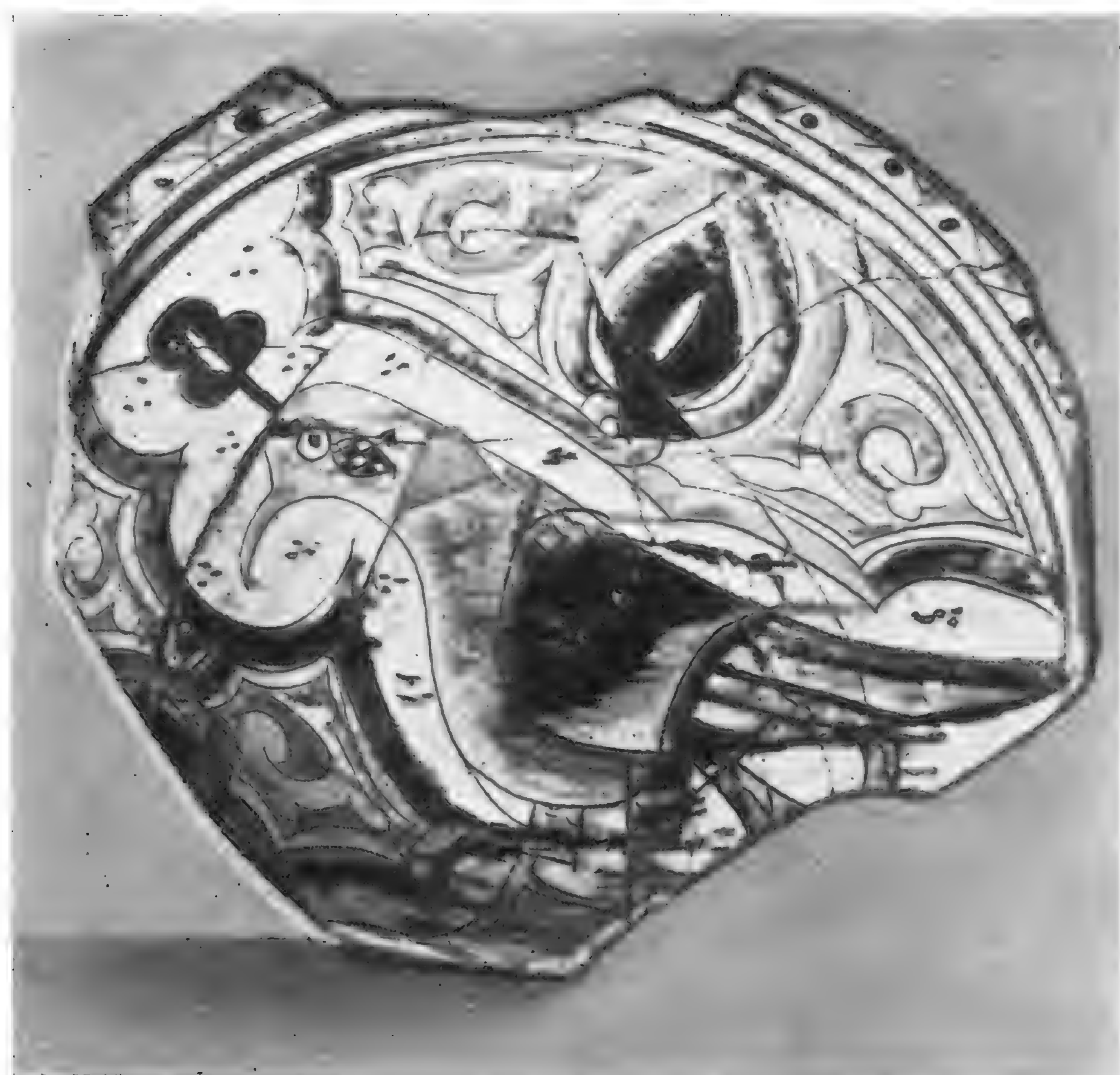
Керамические сосуды того времени чрезвычайно разнообразны. Это всевозможных форм чаши, блюда, крупные вазы и кувшины, художественно отделанные прозрачной (свинцовой) или непрозрачной глазурями, окрашенными окисями металлов в различные цвета,



287. Глазурованное блюдо. Гравировка и роспись красками. Орен-кала. XII—XIII вв.



288. Глазурованная чаша. Роспись фиолетовой краской. Орен-кала. XII—XIII вв.



289. Фрагмент глазурованного блюда. Гравировка и роспись красками. Орен-кала. XII—XIII вв.



290. Фрагмент глазурованной вазы. Гравировка под зеленой непрозрачной глазурью. Орен-кала. XII—XIII вв.

набор которых, в отличие от предшествующих эпох, заметно расширился *(илл. 286—291)*. Существовали также изделия, украшенные гравировкой по ангобу, ажурной — сквозной резьбой, рельефной — штампованной орнаментацией, лепными узорами. Наряду с техникой убранства, распространенной в сопредельных странах, художественная керамика Азербайджана того времени владела оригинальными приемами украшения, специфически ярким декором, его новыми видами. Интересна, например, техника украшения champ levée, создающая резервированный узор на соскобленном ангобном фоне. Оригинальной композицией орнамента, своеобразием узоров и яркостью колорита отмечены керамические изделия Байлакана, покрытые полихромной росписью. Образцы этой керамики вне Азербайджана не встречаются.

Особое место занимает монохромная роспись по ангобу. Своеобразную группу составляют изделия, расписанные одной фиолетовой краской, пока известные только по раскопкам Байлакана и Ганджи. Они отличаются свободной трактовкой орнаментального, преимущественно геометрического узора, покрывающего всю поверхность сосуда. Разновидность его представляет роспись гармонично сочетающимися тонами — черным, зеленым, буро-фиолетовым и синим, в целом воспринимающимися монохромно. Узор этих изделий часто состоит из живописно разбросанных по поверхности сосуда разводов, отдаленно напоминающих лепестки.

Наиболее распространенным видом художественной керамики были изделия, украшенные одновременно гравировкой и росписью,— использовались обычно фиолетовая, зеленая и желтая краски. Их декор богат и многообразен. Различные комбинации несложных геометрических мотивов — полосы, круги, квадраты, ромбы и т. д.— создают бесчисленные вариации. Геометрические узоры часто сочетаются со стилизованной растительной орнаментацией. Оригинальны изделия, расписанные только фиолетовой краской с последующей гравировкой.

Несмотря на догматику ислама, в изделиях бытовой керамики были нередки изобразительные мотивы. Наряду с примитивными воспроизведениями человеческих лиц встречаются многофигурные композиции — схематичные, но не лишенные экспрессии группы людей,— играющие в поло либо охотящиеся всадники на богато убранных конях. С большим сходством воспроизводились животные — лев, леопард, газель, лошадь, верблюд или собака — на фоне растительных побегов. Обычно подобные мотивы покрывали всю поверхность чаши или блюда. Широко были распространены изображения птиц, рыб и зайцев. Сюжетные же сцены единичны и обнаружены пока только на сосудах из Орен-калы.

В изделиях Байлакана со сложной геометрической и растительной орнаментацией также нередки изображения птиц и рыб. Эти изделия отличаются изысканностью декора, порой сопровождаемого стихотворными надписями с благопожеланиями. Судя по стилю и технике убранства, многие из них, видимо, принадлежат одной мастерской, а часть изделий была создана одним мастером-керамистом Хаттабом, имя которого нанесено на некоторых образцах.

Керамические сосуды украшались гравировкой, росписью красками и соскабливанием ангобного слоя. Расписанные красками и гравированные по ангобу, эти изделия дополнительно украшались резервацией узора, нанесенного на ангобный слой. Прозрачная глазурь на черепке при обжиге приобретала его светло-коричневый тон, на фоне которого выделялся резерви-



291. Глазурованная чаша. Орен-кала. XII—XIII вв.

рованный узор белого ангоба. Орнаментальный декор подобных изделий строился по единому композиционному принципу. Широкие зеленые полосы, переплетаясь, создают ритмично чередующиеся геометрические фигуры, расположенные на дне и по борту сосуда. Внутри они заполняются резервированным узором из изящно разветвленных растительных побегов, изогнутых как виноградные усики. Изделия с резервированным узором представляют один из высокоразвитых видов бытовой керамики Азербайджана. Отсутствие подобных изделий в сопредельных с Азербайджаном странах позволяет считать их локальным явлением, распространенным в XII— начале XIII столетия.

Немалыми художественными достоинствами обладают также изделия, декорированные гравированным, лепным, штампованным и вырезным узором. Это большие хозяйственные кувшины — кюпы, кувшины для воды, крышки сосудов. В большинстве случаев они украшены искусно выполненными рельефными изображениями животных в сочетании с лепными щипами и вырезными геометрическими фигурами. Сюжетные композиции обычно представляют «звериный гон» — стремительно бегущих либо спокойно шествующих животных в комбинации с растительными мотивами. Встречаются также изображения человека, птиц и рыб.

Художественная керамика XII—XIII веков в своем развитии тесно связана с другими видами декоративного искусства. В ее убранстве ощутимо влияние гравировки по металлу, узорчатой кирпичной кладки, резьбы по камню, что способствовало обогащению приемов украшения керамических изделий.

Анализ и сопоставление произведений зодчества и искусства этого длительного и чрезвычайно важного этапа средневековой истории Азербайджана позволяют выявить общие тенденции архитектурно-художественного развития страны.

Несмотря на военно-политические потрясения, смену вероучений и другие подобного масштаба события в историко-социальной и культурной жизни Азербайджана, в сложном процессе развития его искусства отчетливо прослеживаются черты преемственности. Проявляясь в бытующих формах и украшениях зооморфных сосудов, в тематике архитектурных рельефов и мотивах орнаментики, они подтверждают жизненность сложившегося задолго до распространения ислама круга эстетических и мифологических представлений.

Однако рост экономического и политического значения городов, подъем городской жизни и распространение мусульманства способствовали возникновению новых видов архитектурных сооружений, а также изделий художественного ремесла. Эмпирически накопленные знания возможностей строительных и отделочных материалов, как правило местных, умело использовались сообразно менявшимся условиям и запросам общественной жизни. Вошедшие в традицию приемы архитектурной организации пространства и композиции масс, специфика архитектурных форм и инженерных конструкций, а также приемов и средств архитектурного убранства, в свою очередь, оказали серьезное влияние на последующий путь развития азербайджанского зодчества, особенно мемориальных и оборонительных сооружений.

Среди наиболее значительных явлений художественной культуры того времени особо отметим сложение локальных школ, определявших основные направления архитектурно-художественного развития страны. Ширвано-апшеронская и нахичеванская школы и впоследствии занимают видное место в художественной жизни Азербайджана. Возникновение и расцвет локальных школ в больших городах, являвшихся центрами экономической, политической и культурной жизни и бывшими, естественно, средоточием разностороннего строительства, многообразного ремесленного производства и торгового транзита, теснейшим образом связаны с феодальным способом производства. Вместе с тем расширение спроса внутреннего и внешнего рынка, средоточие ремесла и торговли сопровождаются выделением из массы ремесленных изделий подлинных произведений искусства. Этот процесс, в свою очередь, неотделим от выделения из безымянной массы ремесленного люда «умельцев» — авторов художественного замысла и осуществления в материале «подписных» произведений искусства, безотносительно архитектурного или декоративно-прикладного. В некоторых областях мусульманского Востока, в частности в Азербайджане, этот процесс протекал ранее и интенсивнее, нежели на Западе. Все это способствовало созданию произведений зодчества и искусства, которые заслуженно занимают заметное место в сокровищнице мирового художественного наследия.

ИСКУССТВО НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

С глубокой древности на обширной территории северных отрогов Кавказских гор обитали многочисленные, родственные между собой племена и народности. Однако начиная с VII века до н. э. на Северный Кавказ проникали ираноязычные скифы, сарматы и аланы. В IV столетии н. э. в предкавказских степях появились кочевники Азии.

В истории народов Северного Кавказа эпохи средневековья и сейчас еще много неясного. Тюркоязычные кочевники — гунны, авары, хазары, половцы, а затем и татаро-монголы,— сметая друг друга, завоевывали местные племена и государственные образования вплоть до XV столетия. Так, на северо-западе Кавказа под натиском гуннов пало мощное Боспорское царство, а в Дагестане возникло государство Серира; Хазарский каганат, в свою очередь, поглотил возникшее в центральной части края Аланское царство; половецкие орды отрезали Русь от Северного Кавказа, а следом за ними татаро-монголы разгромили все местные княжества и племенные союзы. Обосновавшись в Нижнем Поволжье, на Итиле, в Сарай-Берке, не одно столетие держали они под своим контролем всю территорию Северного Кавказа. И наконец, несметные войска Тимура в XIV веке вновь разграбили и уничтожили поднимавшиеся из пепла города и села.

Между тем экспансия кочевников Азии на Северном Кавказе в эпоху средневековья также завершилась образованием не менее, а пожалуй и более крупных, но уже феодальных государств и союзов племен, основанных на базе развитого в горах отгонного, а на равнине кочевого скотоводства и земледелия.

Весьма значительную роль в экономике эпохи раннего средневековья играло земледелие и ремесленное производство, особенно такие его отрасли, как гончарное, кузнечное, оружейное, ткацкое.

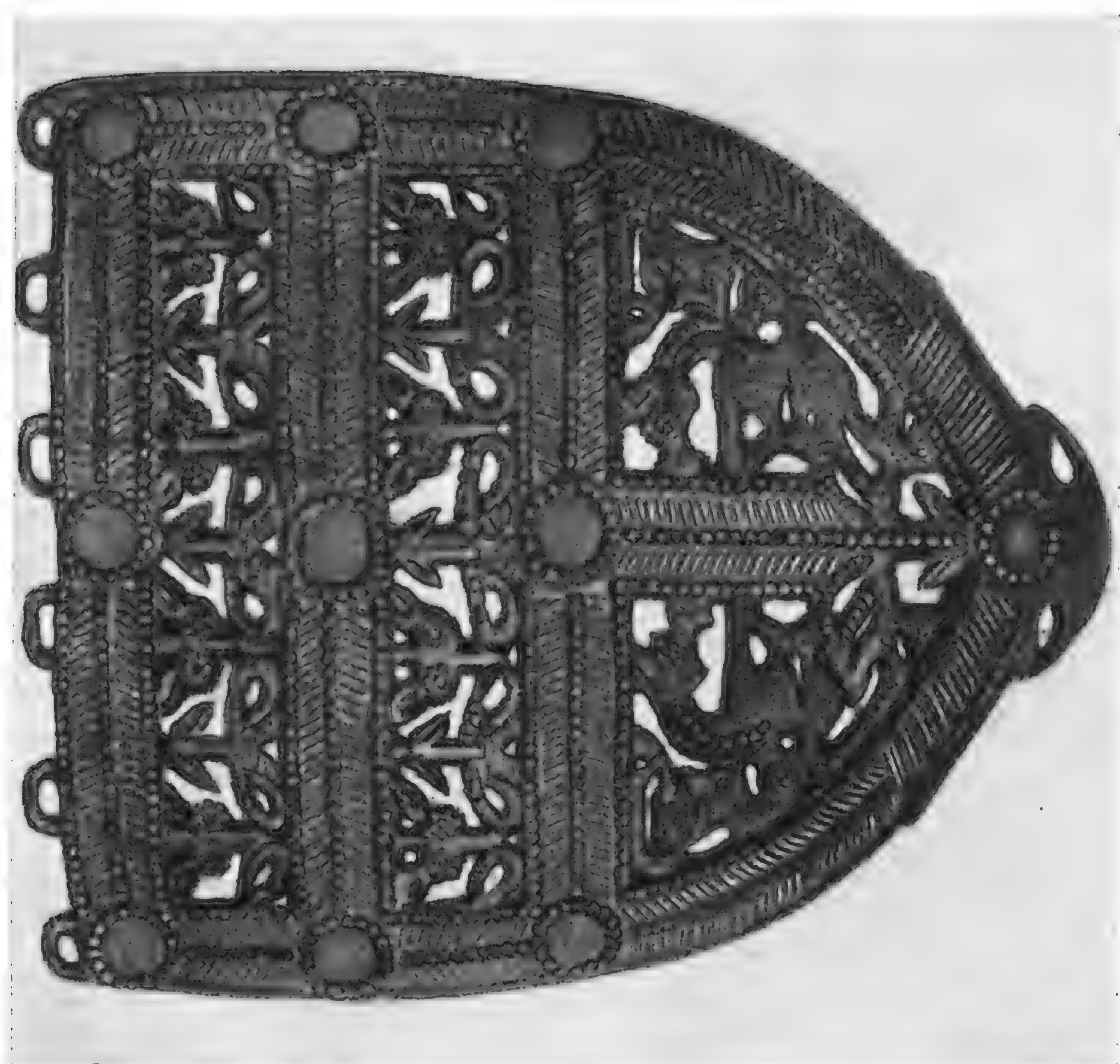
Этнический состав населения Северного Кавказа был не менее пестрым, чем в прежних рабовладельческих державах и дорабовладельческих племенных союзах. Так, например, в Хазарском каганате, крупнейшем раннесредневековом государстве, охватившем почти все Предкавказье, или в более раннем государстве Серира лишь приближенная ко двору верхушка феодального общества имела тюркское происхождение, а основную массу населения составляли все те же многочисленные местные оседлые народности и ранее пришедшие кочевые племена.

Процесс становления художественной культуры того времени проходил на базе местных традиций, хотя тюрко-монгольская, а еще раньше скифо-сармато-аланская культурная среда, безусловно, играла весьма существенную роль в сложении этих традиций.

В такой сложной исторической обстановке протекало в эпоху средневековья развитие художественной культуры Северного Кавказа. Большинство ценнейших памятников искусства этого времени не сохранилось. И в ряде случаев мы имеем лишь письменные свидетельства о цветущих городах и крупных торговых центрах, о памятниках архитектуры и художественных ремеслах. До сих пор остается невыясненным точное местонахождение таких крупнейших раннесредневековых городов Северного Кавказа, как Варачан (столица албанской церкви), цветущего Семендера (столица Хазарии), Мааса (столица Алании) или «славного ясского города Дедякова» и других. Любопытные сведения, а иногда и подробные описания их сохранились в литературных источниках того времени.

Вместе с тем в этих источниках не упоминаются дошедшие до нас совершенно удивительные группы памятников художественной культуры Северного Кавказа. Об этнической принадлежности и точном происхождении, об их датировке и по сей день нет единого мнения. Знаменитые, так называемые половецкие каменные бабы, встречаемые в южноазиатских степях, на Северном Кавказе и в Болгарии, и поныне являются еще не разрешенной до конца загадкой. Широко известные в специальной литературе северокавказские дольмены и бронзовая мелкая пластика горных районов Дагестана, Дигории, Кахетии и ряда других районов Северного и Центрального Кавказа также до сих пор не имеют четкой локализации ни по времени, ни территориально, ни по своей этнической принадлежности. Несомненно только, что все они представляют собой средневековые памятники искусства местных горских народностей или пришлых кочевых племен, обитавших преимущественно в предгорных районах Кавказа.





292, 293. Бронзовые поясные пряжки из Бежитинских могильников Горного Дагестана. VIII—IX вв.

Недостаточно ясно, а порой и спорно происхождение и принадлежность к той или иной местной культуре ряда памятников культовой архитектуры горных районов Чечни, Осетии, Дагестана, так же, как и крепости Дербент. (Дербентские крепостные сооружения, воздвигнутые на территории Кавказской Албании, ныне Южный Дагестан, рассмотрены в главе «Искусство Азербайджана».)

Дошедшие до нас немногие памятники свидетельствуют о преобладании в искусстве раннего средневековья мелкой культовой и монументальной декоративной пластики. Ее особенности наиболее отчетливо проявляются в бронзовых находках различных районов Северного Кавказа. Причем в этих изделиях явственно наблюдается преемственность некоторых традиционных форм так называемой кобанской бронзы и культовых статуэток, находимых во всех Центральных и Восточных районах Северного Кавказа конца I тысячелетия до н. э. и рубежа нашей эры. Большей частью это небольшие — от 5—6 до 15 сантиметров мужские и реже женские фигурки — божества, довольно обобщенные, но с характерными деталями, и фигурки различных животных. Особенно выразительны близкие к древним наскальным рисункам Дагестана и гравированным узорам на кобанских топорах, пряжках и булавках изображения коня, козла, оленя и других животных *(илл. 294)*.



294. Бронзовая булавка с изображением животного. IV—V вв.

Уже в эпоху раннего средневековья на Северном Кавказе начинается формирование основных принципов средневекового декоративно-прикладного искусства, окончательно сложившихся к XIV—XV столетиям. Об этом свидетельствуют всевозможные бронзовые украшения, амулеты, подвески, фибулы и другие предметы, в большом количестве добытые археологами в различных районах предгорий Северного Кавказа. На них отчетливо прослеживается переход от форм древней кобанской бронзы к искусству эпохи средневековья.

Развитие искусства раннего средневековья ознаменовалось повсеместным распространением орнамента, формированием наиболее характерных мотивов и приемов композиции геометрических узоров из всевоз-



295. Средневековое надгробие из селения Кубачи

В VIII—IX столетиях в связи с непрерывной оборонительной борьбой местных племен и народностей против арабских завоевателей, особенно в восточной части Предкавказья, в искусстве наблюдается некоторый застой. Мало сохранилось памятников той поры и в предгорных районах.

К этому времени может быть отнесена уникальная группа бронзовых украшений из Бежитинских могильников[60] *(илл. 292, 293)*. Они свидетельствуют о высоком расцвете мелкой пластики и бронзового литья в горных районах восточного и центрального Предкавказья в эпоху арабских завоеваний. В основном это те же, что и прежде, литые амулеты, пряжки, бляхи и тому подобные предметы, фигурки коней, головы баранов, медведя. Все они решены еще более условно по сравнению с наивно-конкретной трактовкой подобных мотивов предыдущего времени. Но в изделиях этой поры появляются существенные новые черты — это орнаментальная разработка деталей изобразительной формы. И сами изобразительные мотивы часто превращаются в орнаментально-декоративные элементы общей узорной композиции.

К этому же времени относится значительная часть «половецких каменных баб», созданных, по всей вероятности, кочевниками степной и предгорной частей Северного Кавказа. Большинство этих изваяний своеможных сочетаний кружков, солярных знаков, треугольников, штрихов, елочек, розеток и т. п. Многие из этих мотивов своими корнями также восходят к орнаментальным формам кобанской бронзы (характерные елочки и солярные розетки). И все же изделия этого времени существенно отличаются от более ранних особым вниманием к деталям, большей точностью в передаче пропорций животных и человека.

Примерно в это же время складываются такие отрасли декоративно-прикладного искусства, как керамика, бронзовое литье, чеканка, узорное ткачество, золотошвейное дело и, видимо, ковроделие в Дагестане.

От IV—VI веков до нас дошли фигурные лепные сосуды из глины, выполненные в виде свиньи *(илл. 296)*, барана, козла и т. п., украшенные рельефными налепными узорами, ожерельями на плечиках, инкрустированными вставками — глазами. Образ животного передается пластически выразительно и убедительно, и в то же время это сосуды, а не только скульптуры.

Надо полагать, что в это время уже существовали каменные рельефы и изваяния, аналогичные дербентским львам и барсам, украшавшим входные ворота укрепленных стен города, и каменным идолам предгорий Северного Кавказа. До нашего времени сохранились, однако, лишь более поздние памятники монументального искусства от конца I тысячелетия, но главным образом от X—XIV веков н. э. В целом же произведения пластики раннего средневековья, как мелкой, так и монументальной, по-прежнему характеризуются обобщенностью форм, но усиливается декоративная выразительность деталей.



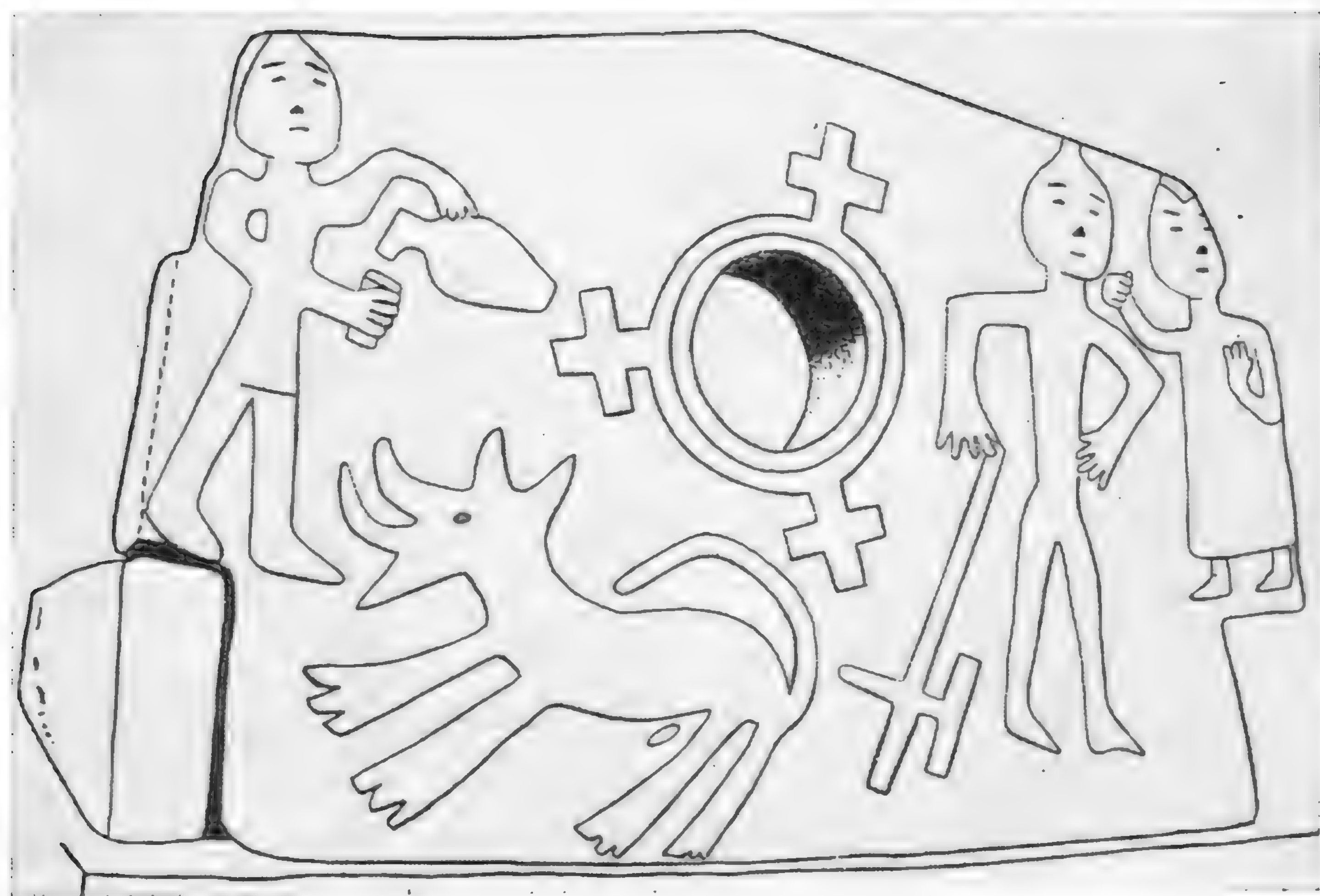
296. Кувшин «Свинья» из селения Хурик (Табасаран). VI в.



297. Кубачинский литой бронзовый котел. XII—XIII вв.

образно передает монголоидный этнический тип. Присущие им монолитность, нерасчлененность скульптурного объема, сохраняющего целостность каменного блока, крайне условная разработка деталей, типично «фасадное» решение фигуры говорят об иных, пришлых традициях этих памятников.

Особенно ожесточенно уничтожались пришельцами и очередными завоевателями Северного Кавказа памятники монументального искусства. Сохранились лишь немногие из них. Чрезвычайно интересен так называемый этокский камень — надгробный памятник из Кабардино-Балкарии и «половецкие каменные бабы» предкавказских степей, свидетельствующие о значительном развитии у местных, аборигенных, и пришлых народов монументальной и декоративной скульптуры. Обобщенностью и схематичностью изображения этокские стелы близки каменным изваяниям других районов Предкавказья. И в этокских стелах и «половецких каменных бабах» пропорции и детали человеческих фигур переданы весьма условно, декоративные элементы и орнамент почти отсутствуют. В этом отношении выделяется один из этокских камней. Он больше других вытянут по пропорциям, фигура человека моделирована только в верхней части; на нижней, столбообразной, немоделированной части памятника довольно высоким рельефом изображены: вверху — сцена пиршества; внизу — два геральдически расположенных всадника. Фигуры рельефов даны также весьма обобщенно, но очень убедительно по движению и передаче общего состояния, особенно в сценке пиршества.



298. Дольмен. Станица Змейская. XI—XII вв. Реконструкция

Значительно больше дошло до нас памятников средневековых ваятелей из глубинных районов Горного Дагестана. Особенно выделяется великолепный комплекс средневековой скульптуры прославленного дагестанского аула Кубачи. Это различные рельефы с фасадов старинных и уже несохранившихся домов, полуобъемные изваяния сидящих или лежащих барсов, львов, иногда головы человека. Они выразительны и монументальны, хотя сравнительно невелики (60—80 см длины, иногда до 1 м или чуть больше).

Наиболее интересная часть из них относится к X—XIII векам. Сюжеты кубачинских каменных рельефов довольно многообразны. В памятниках X—XII веков встречаются сцены борьбы всадников и пеших воинов, сцены охоты, конно-спортивных состязаний *(илл. 299)*, пиршества, ритуальные церемонии жертвоприношений и даже жанровые сценки, взятые, очевидно, из повседневного быта. Пластический язык резных камней Дагестана этого времени довольно своеобразен. Каменные рельефы и круглая пластика кубачинцев по сравнению с центральнокавказскими характеризуется тщательной проработанностью объемов, отчеканенностью каждой детали, особой узорностью общих контуров и силуэтов, богатой орнаментальной разделкой отдельных форм и деталей. Реалистичная, правдивая трактовка образов сочетается в них с довольно обобщенной моделировкой силуэтов, без излишней детализации и конкретизации мотива, что придает им особую монументальность.

Позднее, в XII—XIV столетиях, высекались преимущественно геральдические композиции, сцены борьбы хищников — льва или барса с кабаном, орла или грифона, терзающих добычу, фигуры идущих зверей, расположенных по принципу фризовой композиции (так называемый звериный гон); встречаются и традиционные для Востока изображения сидящего с поджатыми ногами человека. Сохранились многочисленные тимпаны со скачущими всадниками и предстоящими зверями, часто хищника перед жертвой *(илл. 300)*.

Общий характер трактовки изобразительной формы и самого рельефа становится иным. Силуэты зверей и даже всадников приобретают особую декоративную узорность. В общем решении рельефов все большее значение приобретает орнаментальная проработка де-

299. Кубачинский резной камень с изображением конно-спортивных состязаний. X—XII вв.

300. Резной тимпан кубачинского сдвоенного окна

талей формы, выразительность силуэтов отдельных фигур, а не сюжет, и логика развития той или иной сцены, как прежде. Рельеф значительно уплощается. Моделировка пластической формы в резных камнях этой группы более тонкая, мягкая, без резких светотеней. Большую роль начинает играть узорное решение деталей — грива, рога, хвост, лопатки животных превращаются в пышные орнаментальные завитки.

В композицию рельефов включаются чисто орнаментальные фризы и узорные арабские надписи. Особенно хорошо это видно на тимпанах, весьма распространенных в кубачинской средневековой архитектуре. Уже в XIII—XIV веках узорность здесь постепенно становится главным средством выразительности. Любая изобразительная форма нередко превращается теперь в деталь узора, изысканного и прихотливого по контурам. Художественные достоинства декора кубачинской средневековой архитектуры начинают зависеть от общего узорного решения каменных рельефов.

Самые ранние намогильные стелы горных районов Северо-Восточного Кавказа можно отнести к эпохе раннего средневековья. Любопытно, что по характеру орнаментального убранства они близки узорным деталям архитектурного резного камня этого времени *(илл. 295)*. Другие, напротив, декорированы крупными геометрическими формами в виде всевозможных солярных мотивов, солнечных знаков и треугольников. На некоторых из них встречаются рельефные изображения тех же геральдических всадников, сцен охоты на оленя и т. п. Порой эти сюжетные мотивы, вплетенные в геометрические или крупные завитые узоры, бывают выполнены еще графической техникой петроглифов, другие уже техникой плоского рельефа.

От эпохи средневековья довольно много сохранилось изваяний сидящих барсов или лежащих львов, монтировавшихся, очевидно, при кладке стен древних сооружений. Они служили объемно-пластическими акцентами в центре фасада или, быть может, заменяли замковые камни больших арочных проемов портала. Мягкая обобщенная моделировка объемной формы дополнялась узорной разработкой деталей, которые высекались в более низком рельефе, иногда с последующей гравировкой отдельных штрихов и линий. Силуэты животных весьма выразительны, хотя далеко не всегда достаточно конкретизированы.

Особое место в искусстве этого времени занимают кубачинские литые бронзовые котлы огромных размеров (диаметр — 80—90 см, высота — 60—80 см), имевших, очевидно, важное ритуальное значение в быту местных народов *(илл. 297)*. Котлы довольно широко были распространены в северо-восточной части Кавказа, они веками хранились в домах горцев, не применяясь, однако, в повседневном обиходе. Эти котлы почти сферической формы, усеченные сверху: снизу они имеют по три ножки; вверху резко отогнутый бортик с четырьмя крестообразно расположенными выступами. Отливались эти наиболее древние котлы по частям и затем монтировались. На месте крепления колец, на средней части тулова, обычно помещались такие же, как в камне, скульптурные фигурки сидящих барсов[61]. Украшались котлы, помимо полуобъемных фигурок барсов, рельефными узорами и теми же традиционными сценами единоборства хищников, идущих зверей, а иногда и изображениями человека. На отогнутых бортиках котлов также помещались рельефные узоры и изображения идущих и предстоящих зверей. В изготовлении средневековых бронзовых котлов нашли продолжение древнейшие на Кавказе традиции искусства бронзового литья, ведущие свое начало еще от «кобанской бронзы».

Совсем другой почерк, другая школа чувствуется в рельефах храма Тхаба-Ерды из Чечено-Ингушетии, относимых исследователями к XII веку. Это период сильного влияния Грузии и ее культуры на жизнь и искусство народов Северного Кавказа. В каменных рельефах этого интереснейшего храма также чувствуется своеобразный стиль средневекового грузинского камнерезного искусства. Фигуры святых обобщены, даже с нарушением пропорций (в сторону приземистости), детали проработаны графично и не очень тщательно. Ленты пышных аканфовых узоров в виде бордюров обрамляют сюжетные композиции. Рельефы составлены из отдельных блоков, на которых горельефом высечены фигуры общей композиции.

Совсем иные основы изобразительного искусства раскрывают нам сюжетные композиции знаменитых дольменообразных склепов Верхнего Прикубанья. Склепы — это монолитные каменные сооружения из огромных, хорошо отесанных и пригнанных друг к другу глыб местного песчаника. Рельефные сцены, высеченные на одном из таких дольменов, относимые исследователями примерно к XII столетию, развертывают перед нами весьма сложное повествование, очевидно, ритуально-магического содержания *(илл. 298)*.

Сам характер изображений и трактовка отдельных сцен, например сцены пиршества, геральдических всадников, фигурки собак, традиционные для всего древнего искусства Кавказа, с одной стороны, близки отдельным образцам кубачинских каменных рельефов более раннего периода, а с другой — отдельным рельефным сценкам, высеченным на этокских надгробных памятниках. Кроме того, характерное изображение собаки с поднятым хвостом и высунутым языком встречается еще на кобанских бронзовых изделиях, так же, как и на средневековых каменных рельефах кубачинцев. Изображения на дольменообразных склепах Северного Кавказа отчасти выполнены графической техникой наскальных рисунков, отчасти в невысоком, плоском рельефе. Своеобразие этих памятников, отличающихся фризовым типом композиции, отсутствием орнаментально решенных деталей, свидетельствует о наличии в западных районах северокавказских предгорий локальных особенностей пластического искусства в эпоху средневековья.

Таким образом, сохранившиеся до нашего времени памятники изобразительного и декоративно-прикладного искусства Северного Кавказа говорят и о том, что в эпоху раннего и развитого средневековья искусство формировалось здесь главным образом на базе вековых традиций культуры горских аборигенов, но не без участия художественных форм, принесенных пришлыми кочевыми народами. Рассмотренные выше памятники свидетельствуют о существовании трех основных школ в искусстве народов Северного Кавказа: дагестанской или, точнее, восточной, кабардино-черкесской в западных районах Предкавказья и степной, связанной с жизнью тюркоязычного пришлого населения.

ИСКУССТВО КРЫМА

Искусство Крыма (Таврики) в средние века было неоднородным, и потому оно не может рассматриваться как единое целое. Это объясняется всей историей страны — сложной и своеобразной.

Восточную часть полуострова занимало некогда могущественное Боспорское царство. Но уже в IV веке н. э. города его пришли в упадок и оно фактически распалось. Имевшие жизненное значение для Боспора связи с оседлыми земледельческо-скотоводческими племенами Приазовья и Прикубанья, хозяйство которых дотла разорили гунны, были подорваны в корне. В V столетии гунны заняли и степной Крым. На Боспоре они господствовали до начала VI века, когда здесь установился византийский протекторат, хотя и непрочный вследствие враждебности местного населения. В противоположность Боспору Херсон (как называли Херсонес в средние века) не испытал варварского нашествия. С усилением Византийской империи он был превращен в V веке в ее опорный пункт в Северном Причерноморье. Юго-западный район Крыма с его оседлым земледельческим населением, преимущественно греческим, готским и аланским, тяготел к Херсону, куда окрестное население, как и припонтийские степняки, сбывали продукты своего хозяйства. Свозившиеся сюда продовольствие и сырье, как и продукты исконного промысла херсонцев — соль, рыба, служили, несомненно, основными предметами вывоза в византийскую столицу. Благодаря оживлению экономических связей Херсон в VI столетии развился в большой и, пожалуй, важнейший центр Северного Причерноморья. Показателем подъема города может служить возобновившийся выпуск собственной бронзовой монеты.

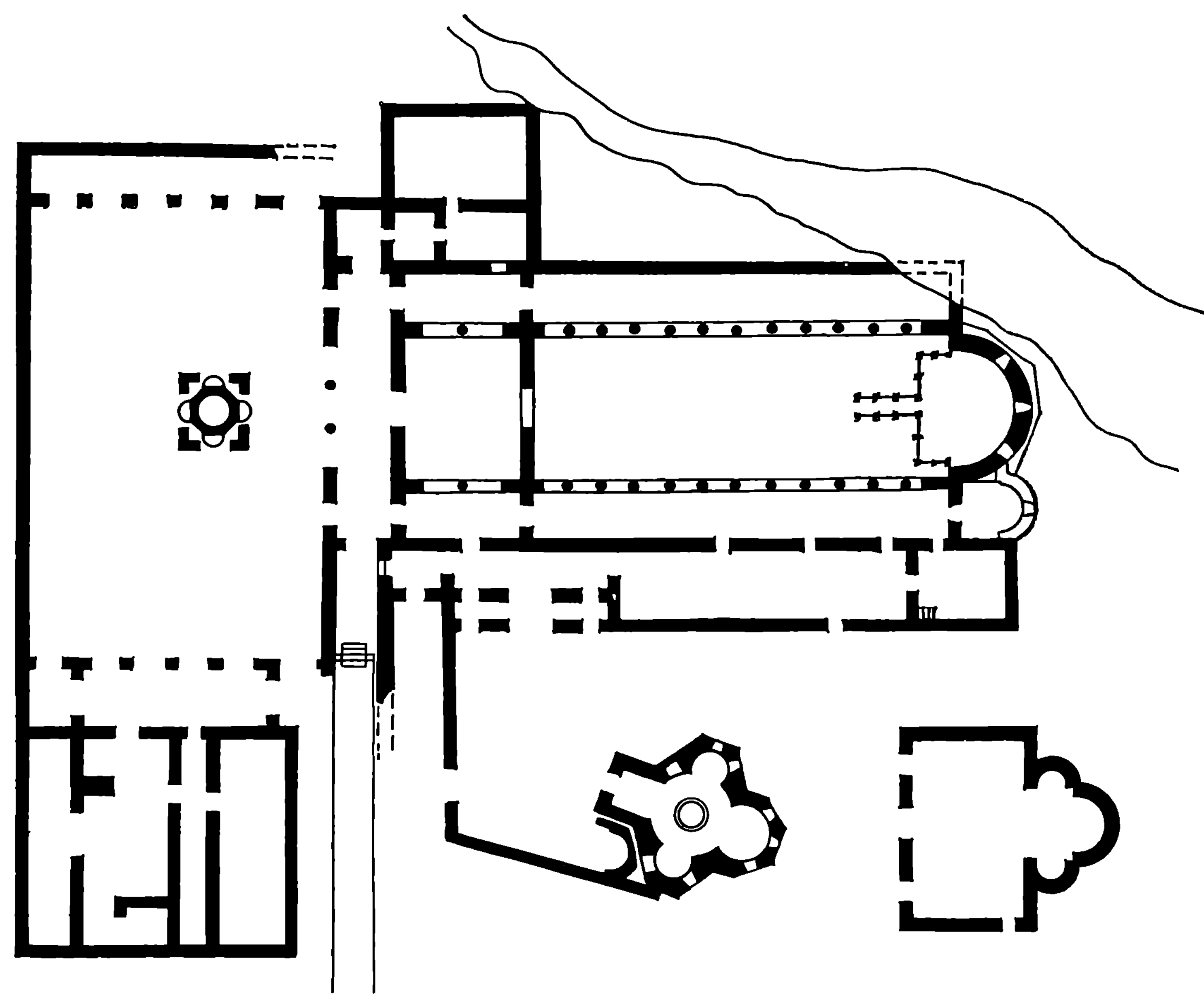
Византия всеми силами стремилась закрепиться в этом крае, особенно в городах, в целях защиты дальних подступов к империи от угрожавших ей с востока врагов и с целью господствовать над «варварским» населением края. Наиболее активной в этом отношении была византийская политика при Юстиниане I (527—565 гг.), когда в Таврике была создана целая сеть крепостей — как на побережье (в Боспоре — нынешней Керчи, в Алустоне — Алуште и в Горзувитах — Гурзуфе), так и в южной части страны — на подступах к Херсону, ставшему столицей края и византийским форпостом в Северном Причерноморье. Для укрепления своего господства в этой стране византийские правители настойчиво стремились обратить в христианство местное население. Осуществление этой важной политической задачи вызвало необходимость массового строительства храмов.

Культура Херсона сильно византинизировалась, что сказалось и на приемах строительства крепостных стен, и на стиле монументальных базилик с их декоративным убранством, и отчасти на прикладном искусстве. Монументальная архитектура Херсона и наиболее крупных поселений Таврики, где строились вместительные храмы, приобретала византийский облик.

Храмы эти в форме базилик были по своему значению в жизни города общественными зданиями раннего средневековья. Особенно много базилик строилось в Херсоне — наиболее крупном центре края: обращение в христианство этого «варварского» города было для византийских правителей особенно важно. По-видимому, каждый район города, объединявший несколько кварталов, имел свою базилику; они были возведены в наиболее видных местах, преимущественно вдоль берега и на главных площадях города.

Одна из базилик, наибольшая по размеру (раскопанная еще в 1853 г. А. С. Уваровым), была, вероятно, главным храмом Херсона. Она находилась в квартале Феоны и называлась храмом Петра. От базилики, как и от остальных зданий, сохранились лишь нижние части стен, но, исходя из данных раскопок, можно составить представление о ее былом виде и убранстве *(илл. 301)*.

Главный притвор (нартекс) базилики расположен точно по оси одной из улиц и является как бы ее продолжением; тем самым здание было органически включено в планировку города. Входящего в храм осенял высокий полуциркульный свод, выложенный мозаикой из голубых и синих кубиков, изображавшей свод небесный. Налево от входящего открытый портик вел в большой атриум с галереями по сторонам и водоемом под навесом в центре. Прямо из нартекса через три широких входа с мраморными наличниками проходили в другой притвор (экзонартекс), полумрак



301. Уваровская базилика в Херсоне (Херсонес). V—VI вв. План

которого оттенял следовавшую за ним сравнительно светлую (освещенную верхними окнами) основную часть базилики — большую трехнефную залу длиной более 36 метров, с двумя рядами колонн, по одиннадцати в каждом; все три нефа имели деревянное стропильное перекрытие. Пол широкого среднего нефа был выложен мраморными плитами, а пол боковых нефов — мозаикой геометрического рисунка, состоящего из восьмигранников с крестами внутри; среднюю часть мозаичного пола южного нефа занимал квадрат с вписанным в него кругом, внутри которого помещены радиусообразно расходящиеся треугольники чередующейся расцветки *(илл. 302)*. В глубине зала было широкое алтарное полукружие, полукупол (конха) которого также некогда был покрыт мозаикой.

Базилика эта была построена еще в V веке. В VI веке здание было основательно перестроено и возобновлено в X столетии — в период возрождения города.

Таковы в большинстве и другие базилики Херсона, отличающиеся несколько меньшими размерами и потому не имевшие атриума и нередко лишенные экзонартекса. С течением времени изменялась форма апсид. У более ранних, конца V века, она имеет снаружи трех- и пятигранное очертание, у базилик VI — VII веков апсиды полукруглые. Менялся характер мозаичных полов и декоративных мраморов, но это не внесло коренных изменений в архитектурный стиль раннесредневековых храмов-базилик.

Ничем существенным не выделялись и базилики, строившиеся в больших горных поселениях Таврики в районе Херсона — в Доросе (на плато Мангуп), в Эски-Кермен (где базилика, правда, имеет ту особенность, что у нее не одна, а три апсиды) и на восточной окраине полуострова — в Тиритаке (ныне Камышбурун близ Керчи).

Базилика обычно являлась центральной частью целого комплекса культовых сооружений — галереи с гробницами местной знати, мемориальной часовни, крещальни (ее строили иногда отдельно), мавзолея.

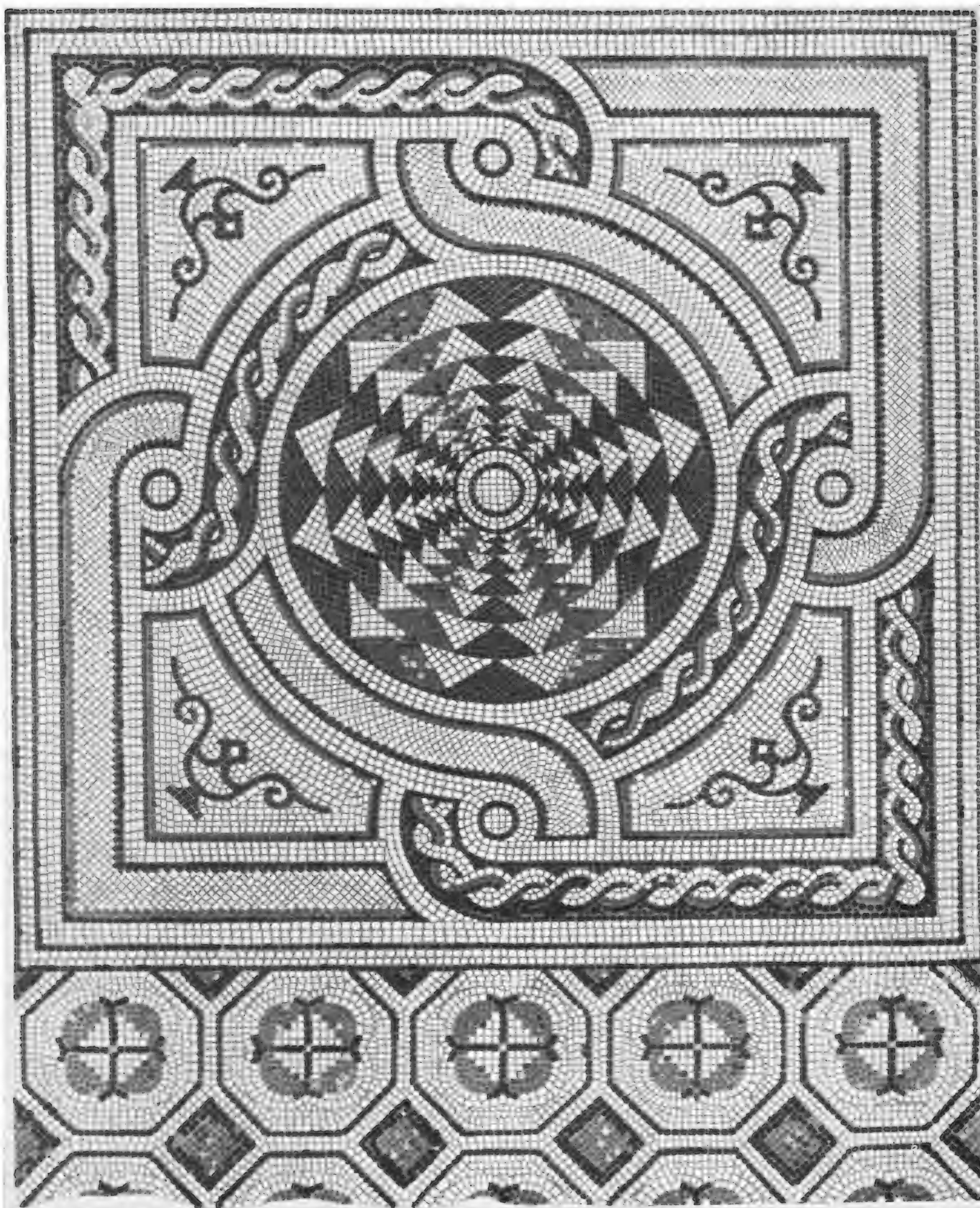
Важно подчеркнуть, что все монументальные, крытые деревом базилики воспроизводили архитектурные образцы не византийской столицы — Константинополя, для зодчества которого форма базилики не характерна, а Малой Азии, особенно ее северных прибрежных районов, где известно множество аналогичных трехнефных базилик. Такая близость архитектуры Херсона и Малой Азии вполне понятна: на протяжении своей многовековой жизни Херсон — и географически, и экономически, и культурно — всегда тяготел к этим районам; так было и в античную эпоху, так было и в средние века. Вместе с тем несомненно, что строителями базилик были местные артели, которые сочетали малоазийские архитектурные формы со строительной техникой, типичной для византийской столицы, а обычную в Малой Азии кладку из больших гладко отесанных блоков на известковом растворе чередовали со слоями кирпича, что было распространено в архитектуре как самого Константинополя, так и тех стран, где ощущалось влияние столичной архитектурной школы. Такое сочетание малоазийских архитектурных форм и столичной строительной техники придавало монументальным постройкам Херсона своеобразный облик.

Не менее своеобразна и центрическая архитектура раннесредневекового Крыма, то есть архитектура, в которой массы здания группируются вокруг центрального объема и где доминирует поэтому вертикаль. Центрическая архитектура представлена в Херсоне зданием крещальни (VI — начало VII в.), входившей в комплекс Уваровской базилики. К центральному круглому пространству (диаметром около 7 м), некогда увенчанному сферическим сводом, примыкают три гранные (снаружи) экседры, из которых восточная (центральная) превышает остальные; все они были крыты конхами. Стены крещальни были облицованы мраморными плитами, конхи экседр украшены мозаикой. В своей архитектурной основе херсонская крещальня генетически восходит к распространенной в Малой Азии и Сирии композиции в виде круглого или восьмигранного, увенчанного куполом массива, к которому с четырех сторон примыкают экседры. В херсонской крещальне воплощена именно эта композиция, хотя и в очень упрощенном провинциальном виде.

К восточновизантийским (малоазийско-сирийским) источникам восходит и четырехапсидное здание в западной части Херсона, построенное также в VI веке. Здание состоит из четырех больших, примыкающих друг к другу экседр, обращенных к центральному круглому пространству, некогда перекрытому куполом. Пол был выложен мозаикой (сохранилось изображение павлина и пересекающиеся круги).

Третий, также, несомненно, раннесредневековый, памятник центрической композиции (вероятно, крещальня) находится на плато Мангуп и представляет собой простую крестообразную постройку, снаружи восьмигранную, очень небольшую (общая ширина — 8,5 м), сложенную из прекрасно тесанных блоков камня. Композиция такого рода также находит ближайшие аналогии в Малой Азии.

Центрической является и крестовокупольная композиция в виде чистого креста; ветви его имели сводча-



302. Мозаика пола южного нефа Уваровской базилики. V—VI вв.

тое перекрытие, а средокрестье завершалось куполом на барабане, опиравшемся на стены ветвей креста. При такой композиции внутренние пространственные ячейки (ветви креста) стягиваются к повышенному центру, увенчанному куполом; все внутренние части здания объединены вокруг подкупольного пространства. Малоазийское происхождение такой композиции несомненно. Она представлена в Херсоне несколькими зданиями. Таков находившийся в центре акрополя мавзолей с полукруглой апсидой, служивший и храмом. Большой крестообразный купольный храм-мавзолей возвышался в южной части города близ крепостной стены. Это был храм-памятник особо чтимому лицу, на что указывает найденная в алтаре гробница с серебряным ковчежцем для мощей, на дне которого имеется клеймо с монограммой императора Юстиниана I, что подтверждает датировку храма-мавзолея VI веком. Еще одно крестообразное здание (первоначально мавзолей, построенный еще в V веке и превращенный в VI веке в храм загородного монастыря) находилось за пределами города, среди христианского некрополя. Этот храм выделяется своим замечательным мозаичным полом, о котором речь пойдет ниже.

Декоративное убранство христианских храмов в Таврике было сосредоточено внутри, что вообще характерно для раннесредневековой архитектуры Византии. Важным элементом убранства являлись резные декоративные капители, венчавшие колонны, резные карнизы и различного рода плиты — предалтарной преграды, амвона и пр. Все эти архитектурные детали выполнены из белого или сероватого с голубыми прожилками мрамора и привезены в готовом виде с о. Проконнес (в Мраморном море), где еще с римских времен находились мрамороломни и мастерские по обработке мрамора. Отсюда готовые изделия развозились по всей Византийской империи, отправлялись они и в Херсон.

Капители эти, найденные в византийских поселениях Крыма (преимущественно в Херсоне) в большом количестве, наглядно рисуют развитие монументально-декоративного искусства раннесредневековой Византии. Коринфские капители V века (так называемые феодосианские) облачали в зубчатый аканф, ажурно вырезанный, сирийский по рисунку; листья его трактовали как живую растительную форму. На некоторых из них в верхних углах вместо волюты помещали горельефные головы баранов или орлов. Но в следующем, VI столетии, этот декор претерпевает существенные изменения. Листва капителей утрачивает реалистичность, исчезает отгиб листьев, их прижимают к корпусу капители, они становятся плоскими и декоративными *(илл. 303)*. Еще резче отход от реалистической передачи листвы сказался на капителях, зубчатые листья которых заключены в рамочки и превращены в чисто орнаментальную форму, в узор. Те же изменения испытала и другая форма капителей — ионическая, с широким импостом, служившим для расширения площади устоя, на которую опирались арки базилики. Такая метаморфоза была выражением общей тенденции византийского искусства VI века — отхода от реализма, завещанного античностью.

Еще рельефнее эти изменения в стиле изобразительного искусства Византии и в понимании самих задач его получили выражение в мозаиках, несколько интереснейших памятников которой открыто и в Херсоне. Имеются в виду мозаичные полы некоторых храмов. Мозаики эти выполнены из кубиков четырех естественных расцветок — красного цвета (из кирпича), белого (из проконнесского мрамора), желтого (местного известняка), черного (балаклавского мраморовидного песчаника). Почти все мозаичные полы Херсона относятся к VI веку, лишь один (в так называемом шестистолпном храме) можно датировать XI—XII веками.

Большинство мозаичных полов очень просты по рисунку — чаще всего повторяется мотив перекрещивающихся кругов, реже — параллельных, зигзагообразно идущих полос чередующейся расцветки. В качестве обрамления обычна вьющаяся виноградная лоза на белом или желтом фоне с ответвляющимися виноградными листьями.

Типичен пол в базилике, вероятно, конца V века, открытой в 1935 году. Пол расчленен на три квадрата, к которым примыкает прямоугольник с изображением вазы; из нее произрастают лозы с гроздьями винограда. Еще один полусферический сосуд (канфар) занимает другой квадрат. Остальные квадраты заполнены, словно ковер, геометрическим орнаментом из зигзагообразных полос и белыми треугольниками, группирующимися наподобие розетки. Все эти мотивы заимствованы из позднеантичного искусства, но здесь они существенно переработаны. Рисунок приобрел геометричность и сухость. Канфар помещен не среди живых растительных побегов, а на отвлеченном белом фоне. Этот отход в сторону упрощенной схемы еще сильнее сказался в мозаиках VI века.

Особенно интересным среди них и наилучше сохранившимся является мозаичный пол упомянутого загородного крестообразного храма. Мозаики покрывают три ветви креста здания. Западную, удлиненную часть занимает непрерывный узор коврового характера в виде сплетенных кругов, заполненных изображениями различных птиц, зверей и плодов на белом фоне. Перед художником, видимо, стояла задача отразить все разнообразие животного и растительного мира — всего, что наполняло райский сад, о котором говорится в Библии. На фоне этого узора в центральной подкупольной части помещен квадрат с канфаром на высокой подножке. Из канфара произрастает извивающаяся виноградная лоза с гроздьями, листьями и сидящими на ветвях птичками. По сторонам его симметрично стоят два павлина, причащающихся к священному вину в канфаре. Южную ветвь креста занимает большой квадрат с вписанным в него кругом, образованным широкими сплетенными лентами; внутри круга — сосуд с симметрично сидящими на его краю птичками. Из него произрастают сильно извивающиеся лозы с гроздьями и листьями, как и из центрального канфара. Северная ветвь креста заполнена геометрическим рисунком, состоящим из примыкающих друг к другу квадратов; в каждый из них вписан ромб, в него — меньший квадрат; по углам — мелкие квадраты (аналогичный рисунок — на мозаике нартекса Уваровской базилики). Весь мозаичный пол обрамлен сплошным бордюром с непрерывно вьющейся виноградной лозой на желтом фоне.

Мозаичный пол датируется VI веком, на что, помимо археологических данных, указывают многочис-

ленные аналогии — мозаичные полы базилик, датированных этим временем, в Греции, на островах Эгейского моря, в западных районах Малой Азии, в Македонии (Царицын град).

Надо сказать, что композиционный прием членения мозаичного пола на изолированные ячейки (круглые или квадратные), в каждой из которых изображались звери и птицы, также исходит из античных (позднеримских) мозаик. На мозаичных полах раннесредневековых храмов Сирии и Палестины эти античные сюжеты были трактованы как библейский райский сад с населявшими его птицами и зверями, изображенными свободно и реалистично. Но в центральновизантийских областях — в районах, где сильнее сказывалось влияние церкви, этот стиль испытал сильные изменения. Прежде всего существенно изменился набор самих изображений: античные светские сюжеты уступили место таким изображениям, которым христианство придало символическое значение: таковы рыба, агнец, канфар со священным вином и пр. Символическое значение имела и тема причащения павлинов — символов бессмертия — к вину в канфарах. Эти изменения смыслового содержания мозаик повлекли за собой изменение всей композиции и всего стиля мозаичных полов, в которых геометричность формы, лишившаяся прежней живописности, статичность и застылость композиции, своего рода аскетичность — стали наиболее характерны. Реалистические картины античной мозаики сменились условным рисунком, отвлеченной схемой. Это явление, которое мы наблюдали и на капителях, относится ко всему искусству Византии VI—VII веков. Мозаичный пол крестообразного храма в Херсоне в этом отношении весьма примечателен и представляет собой, безусловно, одно из замечательных произведений византийского монументального искусства VI века в Крыму.

Иначе выглядело декоративно-прикладное искусство Крыма V—VII столетий. Оно больше было связано с местной культурой, которая сильнее проявляла себя там, где слабее ощущалось господство византийской культуры, доминировавшей в Херсоне. На Боспоре и в городах Восточного и Южного Крыма сохранилась и продолжала развиваться своя, сармато-аланская культура, о которой можно судить по украшениям погребенных, найденным при раскопках могильников. В этих предметах широко применялась инкрустация драгоценными камнями или цветными стеклами, что позволяет условно назвать стиль таких украшений полихромным. С византийской культурой это прикладное искусство совершенно не связано.

Можно проследить три этапа развития полихромного стиля. Первый из них характеризуют золотые украшения преимущественно первой половины IV века, особенно застежки (фибулы), осыпанные драгоценными камнями, вставленными в напаянные на поверхность гнезда.

Эти яркие изделия встречаются в различных областях Причерноморья, но прежде всего на Боспоре и на путях продвижения разноплеменных «варваров» из Причерноморья в Восточную Европу и далее на запад. На рубеже античности и средневековья этот стиль получил дальнейшее развитие: рельефная инкрустация была заменена плоскостной, зато усилена полихромность. В конце IV — начале V века, в период

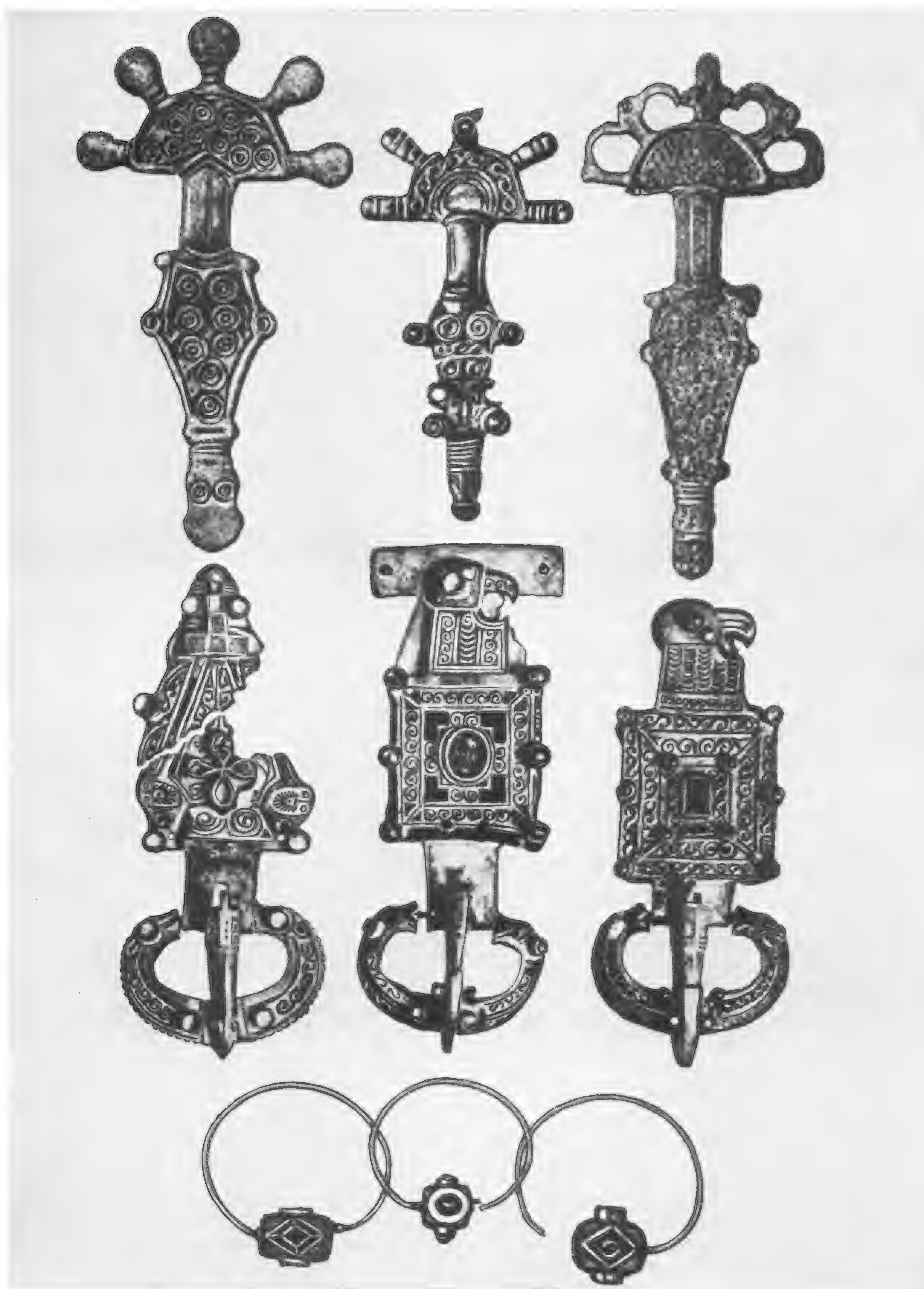


303. Византийская капитель из Херсона (Херсонес). VI в.

усилившейся варваризации Боспора и упадка города, этот стиль начал деградировать. Это был третий период в истории полихромного стиля. О нем можно судить по украшениям из некрополя того времени (расположен на нынешней Госпитальной улице в Керчи). Особенно интересны массивные бронзовые или серебряные фибулы, скреплявшие верхнюю легкую одежду, и большие поясные пряжки. Нижняя сторона фибулы (полукруглый щиток) обычно украшена птичьими и змеиными головками, противоположный конец заканчивается головкой змеи-чудовища, по сторонам которого иногда помещено по птичьей головке с изогнутым клювом. Кроме того, фибулы украшены вставными красными камнями или стеклом и штампованным орнаментом. Так же украшены и большие прямоугольные пряжки; их язычок обработан в виде головки змеи, а с противоположной стороны к щитку примыкает птичья головка с сильно изогнутым клювом.

В этих типичных украшениях полихромия уже утратила свое значение. На первый план выступила форма предметов и особенно изображения зверей, которые олицетворяли языческие представления, уходящие своими корнями в глубокую древность скифо-сарматского мира. В виде пережитков и смутно осознаваемых образов, еще не утративших значения оберегов, эти изображения дошли до раннего средневековья и оставались излюбленными мотивами прикладного искусства населения Таврики. Украшения эти были распространены, помимо Боспора, в других крупных поселениях края: в Горзувитах, Фуллах (вероятно, Чуфут-кале), но в Херсоне они редки.

Дальнейшая история ювелирного искусства Боспора в VI веке заключалась в его постепенном вырождении.



304. Фибулы и пряжки из могильника Суук-су. VI—VII вв.

Но происходило это уже не на Боспоре, а западнее — в поселениях южного побережья страны. Особенно большой материал дал обширный могильник VI—VII веков города Горзувиты (могильник Суук-су, около Гурзуфа, *илл. 304*).

Фибулы и пряжки из этого могильника представляют крайнее упрощение старых боспорских образцов: цветная инкрустация исчезла, головки птиц, следующих одна за другой по краю щитка, превратились в ажурный узор, головки змей выродились в простые выступы-пальцы и т. д. Аналогичные вещи известны и в других могильниках Южного Крыма (Кореиз, Ореанда, Кекенеиз и др.).

Важно подчеркнуть, что характерные для Суук-су украшения в виде упрощенных фибул и небольших пряжек полностью отсутствуют в Херсоне и могильниках ближайших к нему поселений. По-видимому, богатые слои городского населения Херсона отвергали эти «варварские» украшения, не признавали «варварское» искусство остального Крыма. Не удивительно поэтому, что здесь преобладают предметы, которые обычно встречаются в Византии, Греции, Италии, Малой Азии, например пряжки со щитком, украшенным аканфовыми листочками.

VII век принес упадок городам Крыма, что было связано, во-первых, с нашествием хазар, захвативших полуостров, а во-вторых, с общим кризисом в самой Византии, особенно Малой Азии, экономические связи с которой имели важнейшее значение для Херсона. Херсон обезлюдел и обнищал, о чем свидетельствуют современники. Выпуск собственной монеты прекратился.

VIII и первая половина IX века — это период напряженной социальной борьбы в Таврике. Происходит восстание против «господина Готии» (то есть местной власти) и главы местной церкви Иоанна Готского, чем воспользовались хазары, занявшие важную крепость Дорос. Возможно, восстание было связано с тем острым социальным кризисом, так называемым иконоборчеством, которое охватило в то время Византию и Таврику. Надо иметь в виду, что борьба византийских императоров с чрезмерно разросшимся монастырским землевладением и закрытие монастырей с целью отторжения от них земель с зависимым населением вызвали монашескую эмиграцию в окраинные области Византии, в том числе и в Таврику, в юго-западной и южной частях которой в VIII—IX веках возник ряд монастырей (Инкерман, Шулдан, Чилтера, Партенит и др.), захватывавших, надо полагать, лучшие земли и тем самым разорявших крестьянские общины. Процесс этот протекал в напряженной борьбе, о чем позволяют догадываться источники.

Но именно в это время, в VIII столетии, стала оживать восточная, а затем и западная часть Крыма. Общая благоприятная обстановка — полная независимость от Византии, как и затишье в степях, вызвала приток нового, болгарского, населения, потянувшегося сюда из Приазовья и Прикубанья. Благодаря этому начали нарождаться и расти свободные общинные поселки, быстро развивалось ремесло, некоторые поселения с течением времени превратились в полугородские центры (поселение на холме Тепсень близ Планерского). Вслед за тем пришлое население, по-видимому, продвинулось в юго-западную часть края, где в конце VIII и в IX веках также начали возрождаться многочисленные раннесредневековые поселения.

Культура этих поселений, судя по археологическому материалу (керамике и предметам украшения), близка к культуре Нижнего Подонья, Приазовья и Прикубанья, заселенных болгарскими племенами.

Тем временем в степях Северного Причерноморья начала складываться новая обстановка. В IX веке в Крым вторглись печенеги, принесшие разорение всей стране. С тех пор жизнь большинства сельских поселений Крыма замерла. В 60-х годах X века и Хазарский каганат, сокрушенный в результате походов русского князя Святослава, пришел в упадок. В этих условиях византийские правители вновь обратились к Таврике и создали здесь Херсонскую фему — особый военно-административный округ, охвативший почти всю южную часть края. Эта мера была направлена не только против печенегов, сношения с которыми приобрели большое значение для Византии, но и против упрочившейся в Причерноморье Руси, угрожавшей византийским владениям в Таврике. В этой обстановке роль Херсона в конце IX и особенно в X веке сильно возросла. В экономической жизни страны значение Херсона также усилилось. Он явился тем рынком, куда печенеги сбывали продукты своего скотоводческого хозяйства и рабов, которых добывали набегами на Русь. Оживилась торговля и с Малой Азией, что имело жизненно важное значение для Херсона.

Все это привело к возрождению Херсона. Рост торговли и производства вновь вызвал потребность в собственной монете, выпуск которой возобновился в конце IX века и продолжался до конца X века. Как показали раскопки, город вновь начал усиленно строиться, возобновлялись старые и воздвигались новые храмы. Возродилась художественная культура города.

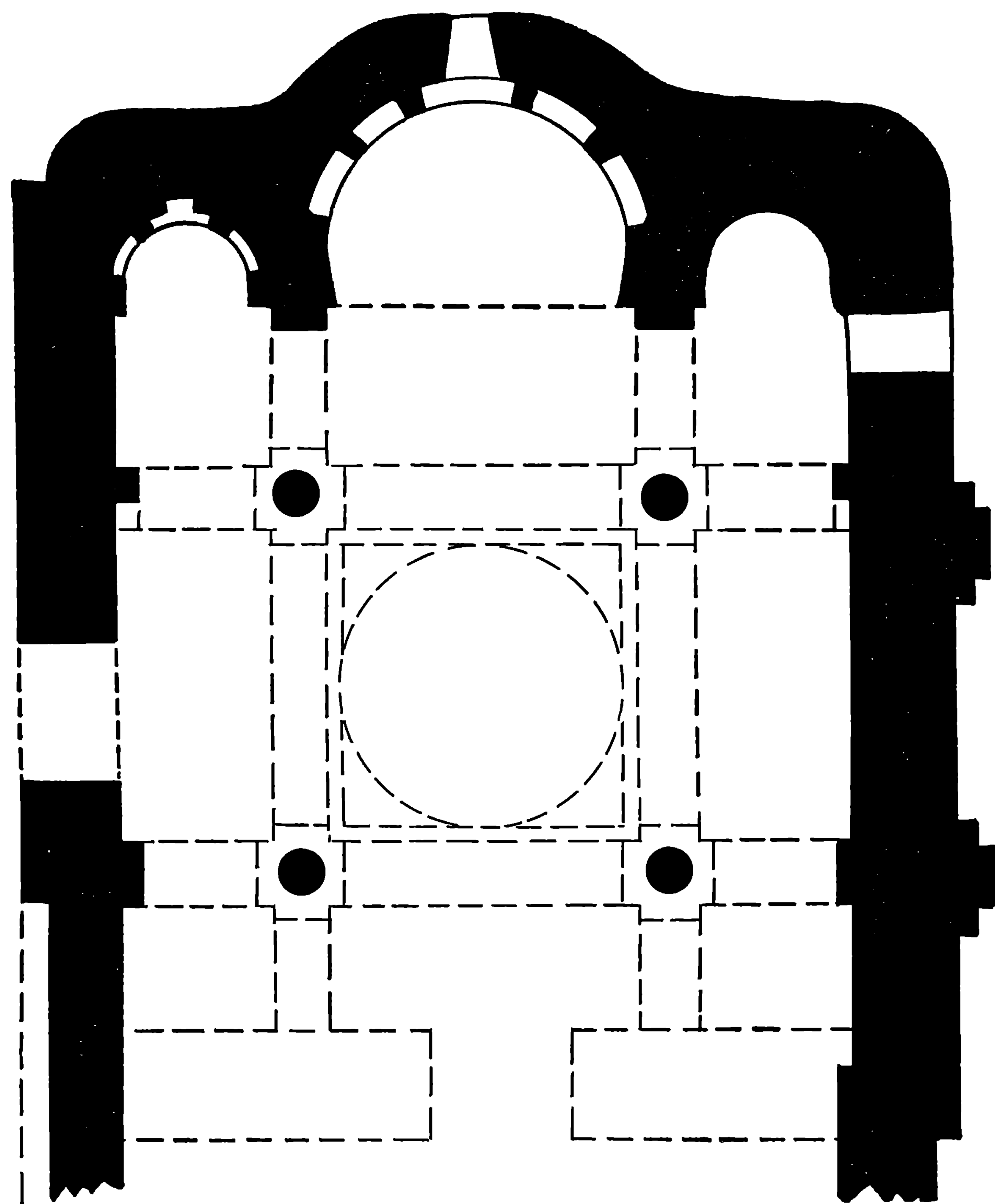
В общинных поселениях Восточной Таврики — в период ее отрыва от Византии и независимости в VIII—IX веках — при строительстве храмов еще обращались к форме трехнефной базилики. Такова громадная базилика с нартексом (ок. VIII в.), общей длиной 31,5 метра, открытая на горе Тепсень, небольшая базилика в монастыре Апостолов в Партенитах (ныне Партенит), возобновленная или вновь построенная в конце VIII века, и небольшой по размеру храм, открытый в 1961 году на плато Пампук-кая в долине реки Бельбек. Эти базилики VIII—IX столетий носят довольно архаический и упрощенный характер. Но именно базиликальная их форма наиболее соответствовала потребностям возрождавшегося края с пришлым населением.

В этом отношении очень характерна и архитектура некоторых полупещерных монастырей в юго-западном нагорье Крыма, создававшихся, вероятно, в пору монашеской эмиграции в Таврику, то есть в VIII—IX веках. Для устройства таких монастырей здесь имелись хорошие природные условия — крепкая и легко поддающаяся вырубке скала. Монастыри состояли из наземных построек, являвшихся основными, и подземных (пещерных) келий и церквей, чем подчеркивалась отрешенность монахов от внешнего мира.

Наиболее крупным среди пещерных монастырей Таврики того времени был монастырь в Инкермане

(древняя Каламита) близ Херсона. Многочисленные жилые и хозяйственные пещеры монастыря расположены в несколько ярусов, сообщавшихся лестницами. Центральным сооружением являлась высеченная в скале короткая трехнефная базилика Георгия с широкой апсидой и общей длиной 10,6 м; стены ее были покрыты фресками. В монастыре имелись и другие пещерные храмы — крестообразный и триконхиальный. Однако Инкерманская базилика сильно уменьшена и упрощена в сравнении с наземными образцами и предназначалась для небольшого числа молящихся. Старая вместительная базилика, как форма общественного здания доступная всем, уже отмирала. Однако ее еще не успели вытеснить новые архитектурные формы, к тому времени не вполне выработанные; кроме того, большое значение в Таврике сохраняли старые традиции малоазийских пещерных монастырей, существовавших во внутренних областях Малой Азии — Каппадокии, где находим аналогичные базиликальные, крестообразные, триконхиальные храмы.

Но лучше всего архитектурные устремления строителей храмов на юго-западе тогдашней Таврики выражены в пещерной церкви Тепе-Кермен (в 6 км к юго-востоку от Бахчисарая). Это сравнительно большой храм (в среднем 5 × 10 м), сильно вытянутый не с запада на восток (как обычно), а в ширину, с тем, чтобы молящиеся могли разместиться полукругом у алтаря (аналогичную планировку имеет одна из церквей Инкермана). Такого рода поперечная ориентировка внутреннего пространства храма характерна для архитектуры именно христианского Востока в противоположность столично-византийской.



305. Храм Иоанна Предтечи в Керчи. VIII—IX вв. План

Иной была архитектура в византийском Херсоне, где храмы, возводившиеся во второй половине IX и в X веках, следовали уже новой архитектурной системе — крестовокупольной. Культовая архитектура IX века, прежде всего монастырская, разработала тип крестовокупольного здания с четырьмя подпорами-столбами. Этот тип в его простом варианте (с равными ветвями креста) стал господствующим в Малой Азии, Греции, а также в Болгарии, в противоположность более сложному варианту (с удлиненной восточной ветвью креста), принятому в византийской столичной архитектурной школе.

Крестовокупольная архитектура представлена в Херсоне несколькими зданиями, из которых два можно с уверенностью отнести к концу IX или к X веку. Это — здание на акрополе (рядом с новым собором) и так называемый пятиапсидный храм в западной части города. В первом из них, судя по остаткам здания (сохранилась только восточная его часть) и старому плану, воспроизведена композиция простого крестовокупольного храма в виде вписанного в квадрат креста, с отделенными от него угловыми помещениями. Ветви креста были перекрыты цилиндрическими сводами, а центральное пространство — куполом на барабане. Кладка здания следует старой традиции: оно сложено из крупных, хорошо обработанных и плотно притесанных блоков камня правильными рядами, с забутовкой узкого внутристенного промежутка. План и пространственная композиция храма еще недалеко ушли от раннесредневековой архитектуры Малой Азии, где находим и близкие аналогии херсонскому храму на акрополе (храм VIII в. на острове близ Амастры).

Вариант той же композиции в виде вписанного креста, но осложненной северной и южной пристройками, представлял так называемый пятиапсидный храм. Эти пристройки, как и смежные угловые части, выступают на востоке полукружиями пяти апсид, из них средняя выступает сильнее, боковые — меньше. С западной стороны находится узкий нартекс. По кладке храм тождествен предыдущему зданию. Пятиапсидный храм относится по археологическим данным к середине X века.

В X веке была окончательно выработана и получила широкое распространение композиция крестовокупольного храма со свободно стоящими устоями (колоннами, но чаще — столбами) и с объединенным благодаря этому внутренним пространством. В период X—XI столетий и в последующее время такого рода композиция стала господствующей в культовом зодчестве Греции и особенно славянских стран, включая Русь. В архитектуре Крыма промежуточное звено дает замечательный храм Иоанна Предтечи в Керчи *(илл. 305)*, расположенный в районе древней гавани Боспора, то есть в наиболее оживленной части города. Дата храма вызывает споры, во всяком случае она не выходит за пределы VIII—IX веков.

Храм крестовокупольный, но в пространственном решении он сочетает два тесно связанных элемента. Нижняя его часть воспроизводит крестовокупольную систему со свободно стоящими колоннами, в основном



306. Храм Иоанна Предтечи в Керчи. VIII—IX вв.

сложившуюся еще в VI веке, а верхняя часть представляет собой отчетливо выраженный крестообразный массив, господствующий в здании и также являющийся наследием ранневизантийской архитектуры. Зодчий мастерски слил оба этих элемента в единую стройную композицию с четко выраженной градацией масс: на тяжелом нижнем кубе покоится более легкий крестообразный верх с куполом на барабане *(илл. 306)*. Это своеобразное сочетание сравнительно редко встречается в восточновизантийской архитектуре. Керченский храм скорее всего является произведением малоазийских зодчих или их местных последователей.

В Херсоне крестовокупольная композиция представлена несколькими храмами, построенными в X и XI веках. Один из них — так называемый шестистолпный храм — находится рядом с Уваровской базиликой, другой — в северной, прибрежной части города (так называемый храм № 9). Тот и другой храмы имели три полукруглые апсиды и узкий нартекс и были двухэтажные: в нижнем находилась усыпальница знатного феодального рода — ктитора храма, верхний являлся церковью. В шестистолпном храме устои нижней части — массивные, в верхней на них были поставлены колонны. В храме же № 9 столбы были крещатые. Четыре ветви креста, перекрытые цилиндрическими сводами, обращены к центральному подкупольному пространству. Для обоих храмов характерно почти полное отсутствие членений фасада, что создавало ощущение массивности стен и их монолитности. Все эти особенности двух херсонских храмов сближают их с провинциальной архитектурой Греции и особенно Болгарии X—XI веков, где мы постоянно наблюдаем те же черты. Близость сказывается прежде всего в архитектурной композиции — плановой и пространственной, в общем облике зданий с их простыми и монолитными фасадами, лишенными декора.

Геометрически правильная планировка херсонских кварталов X века (унаследованная от античности), как и планировка жилых усадеб, выступающих на улицу глухими фасадами (их планировка также восходит к античности), большие базилики раннего средневековья, часть которых в X веке была восстановлена, наконец, монументальные купольные храмы — все это придавало Херсону того времени облик византийского города. Сказывалось это во всей его художественной культуре — как монументальном, так и прикладном искусстве, о котором мы можем судить по многочисленным белоглиняным поливным блюдам с рельефными украшениями и по резной кости. Правда, блюда эти не местного изготовления, их привозили из византийских городов, но они были, по-видимому, очень популярны в Херсоне и, следовательно, характеризуют культуру городского населения.

Сам прием украшения блюд путем оттиска штампа, имевший целью имитировать чекан, был перенесен из металлопластики: поливные блюда должны были как бы заменить блюда из драгоценных металлов. Искусство поливной (глазурованной) посуды, возникшее в Византии не раньше второй половины IX века, еще не успело выработать собственные художественно-технические приемы.

Украшение белоглиняных блюд весьма разнообразно: либо оно состоит из розеток и сплетенных кругов с ячейками, воспроизводящими гнезда со вставными драгоценными камнями, либо это изобразительные мотивы. Тут и птицы с пышным оперением и повязками, обозначающими царственность (павлин), и орлы, и барсы, торжественно шествующие или представленные в стремительном движении, и крылатые грифоны. Все эти изображения очень лаконично переданы в плоском рельефе. Иногда грифоны, барсы и птицы даны в геральдической композиции — по сторонам «древа жизни». Наконец, изредка встречаются изображения знатных всадников на охоте.

Изображения эти далеко не однородны по происхождению. Некоторые из них (орел, грифон с орлиной головой, Георгий Драконоборец) были почерпнуты из арсенала византийского искусства. Но большая часть сюжетов генетически связана со странами Ближнего Востока, с которыми Византия в IX и X веках находилась в оживленном общении. Особенно интересны в этом отношении изображения хищников — пантер, барсов или львов в быстром движении, как бы в момент броска. В византийском искусстве такого рода изображения очень редки, зато они широко представлены в монументальной пластике Закавказья, Ирана, Месопотамии и Малой Азии как в христианских, так и мусульманских странах начиная с X века.

В Херсоне найдены и монументальные рельефы с изображениями пантер в динамичной позе, вероятно, украшавшие стены храма.

Все эти могучие звери, выступающие стражами и оберегами, были, по-видимому, чужды официальному византийскому искусству, они прижились лишь в народном искусстве, которое создавалось в демократической по своей природе ремесленной среде, менее связанной с художественными взглядами и требованиями знати и церкви.

Приблизительно аналогичное явление мы наблюдаем и в XII—XIII веках. О художественной культуре Крыма этих столетий приходится судить опять-таки преимущественно по памятникам Херсона, который вплоть до конца XIII века оставался самым крупным городом страны и ее культурным центром.

В монументальной архитектуре Херсона продолжала развиваться крестовокупольная композиция со свободно стоящими устоями. Об этом позволяют судить два храма. Один из них, построенный, вероятно, в XIII веке, высился на склоне к северному берегу. К основному, приблизительно квадратному в плане, массиву (с крещатыми столбами, несущими купол) примыкает нартекс, а с восточной стороны — три гранные апсиды. Однако прежняя архитектурная схема воплощена здесь в новом виде: помимо членений внутри здания, появились наружные членения трехуступчатого профиля с впадинами-филенками между ними. Эти наружные членения вполне соответствуют внутренним, составляя вместе как бы столбы-устои. Таким путем образуется архитектурный костяк с 16 устоями, соединенными относительно тонкими стенами. Такого рода глубокое расчленение фасадов, при котором стена трактована как заполнение, необычно в зодчестве греческих провинций, но характерно для константинопольской архитектурной школы и для балканских стран (Болгарии, Сербии) в XIII—XIV веках. По-столичному выглядят и гранные апсиды, а



307. Три всадника. Фреска в пещерном храме Эски-Кермен. XIII в.

внутри здания — многоуступчатый в плане переход от средней апсиды к собственно храму. Однако эти черты столичной архитектурной школы как бы наслоились здесь на нехарактерную для Константинополя основу в виде «простого» варианта крестовокупольного здания (то есть здания, имеющего равные ветви креста).

Те же черты носит и меньший по размеру крестовокупольный двухэтажный храм в северо-восточном районе Херсона (так называемое здание № 6) с усыпальницей в нижнем этаже. К этой группе примыкал и ныне не существующий небольшой крестовокупольный квадратный храм (6,4 × 6,3 м) близ селения Горянка (бывш. Лака), относящийся к концу XIII — началу XIV века, упрощенный сравнительно с храмами Херсона.

В формировании художественной культуры Херсона XII—XIII столетий проявились давнишние связи с Малой Азией, с зодчеством которой роднится вся архитектурная система приведенных памятников. Вместе с тем монументальная архитектура Херсона того времени впитала и некоторые черты константинопольского зодчества, особенно в разработке фасадов. Но в обстановке, которая сложилась в те времена, когда Херсон освободился от византийской зависимости (Византия в 1204 году была захвачена крестоносцами), столичные тенденции уже не могли найти отклика и понимания в ремесленно-художественной среде города. Отдельные черты столичной архитектуры местные строители воспринимали чисто внешне, как декорацию, не изменяя основы грековосточной архитектурной системы.

Те же явления наблюдаются и в монументальном искусстве феодального княжества Феодоро, занимавшего весь Юго-Западный Крым, насколько мы можем судить об этом искусстве по фрагментам фресковой росписи XII—XIII веков, сохранившимся в трех пещерных церквах Эски-Кермен.

Особенно интересен так называемый храм донаторов (то есть ктиторов), находящийся близ Эски-Кермен (у с. Крепкого). Храм представляет собой в плане небольшой прямоугольник (3,0 × 3,7 м) со скамьями вдоль стен и апсидой. Судя по наличию изображения ктиторов, а также ниш и вырубов для погребения, это был храм-усыпальница знатного феодального рода. Здесь сохранились остатки изображения Христа с пятью святителями (в апсиде), фрагменты росписи на евангельские сюжеты, поясные фигуры святителей в медальонах, святого всадника-воина, а в нише западной стены — изображения ктиторов (мужская фигура в богатой красной одежде и женская фигура в широком оливковом плаще и темно-красном платке), между ними — большая фигура, вероятно, Христа. Фрески выполнены монументально и лаконично, ясны по колориту. Роспись эта принадлежит, несомненно, руке большого художника.

Другая миниатюрная церковка, высеченная в отдельно стоящей каменной глыбе на юго-восточном склоне Эски-Кермен, также связана с находящимися вокруг погребальными склепами и носит мемориальный характер. Северная дуговидная стена занята изображением трех всадников — святых воинов, из которых средний — Георгий, поражающий дракона (*илл. 307*). Все три фигуры, в панцирях, с развевающимися

плащами, представлены в быстром движении; особенно динамична фигура Георгия. Другая черта этой росписи — яркий и контрастный колорит одежд, доспехов и коней всадников, выдержанный в светлых тонах и создающий ощущение праздничности. Важно подчеркнуть, что сама тема — святые всадники-воины, сложившаяся на византийском Востоке — в Малой Азии, стала там, как и в Болгарии, в рассматриваемое время особенно популярна, вытеснив другие образы Георгия (мученика — пешего воина), в противоположность центральновизантийским областям, где такого рода изображения редки. Не случайно ближайшую аналогию фреска с тремя всадниками находит в Каппадокии (Малая Азия).

Третий пещерный храмик, расположенный у южного обрыва Эски-Кермен, представляет в плане прямоугольник, вытянутый с северо-востока на юго-запад, то есть имеет поперечную ориентировку, следуя в этом отношении старой грековосточной традиции. Северо-восточная стена церковки сохранила роспись, состоящую из нескольких панно с изображениями на синем фоне; здесь представлены пеший святой воин со щитом и копьем, слева — бородатый святой, левее — фрагменты композиции «Сретение» и еще одной, неясной по содержанию. Фрески эти исполнены чистыми и яркими красками, но по композиции статичнее фресок храма трех всадников. На потолке помещены сцены «Крещения» и «Рождества Христова», а северо-западная стена занята большой, но лишь фрагментарно сохранившейся композицией «Успение». Фрески эти — произведение талантливого провинциального художника, хорошо усвоившего достижения византийской живописи эпохи Палеологов.

Тенденция все более решительного отхода от византийской художественной культуры сильнее всего ощущается в декоративно-прикладном искусстве, которое мы больше знаем по памятникам Херсона, и прежде всего по его поливной посуде (блюда, миски, чаши, кувшины), изготовление которой началось здесь в XII веке и стало особенно массовым в следующем столетии. Поливная посуда начала приобретать локальные особенности и новые формы. Постепенно изменилась и манера украшений: очень тонкая врезная линия графического рисунка, подражающая гравировке по металлу, стала утолщаться. Бегло, но уверенно нанесенный рисунок обретал броскость и декоративность, усиленную яркой расцветкой (зеленой и желтой), контрастно выделяющей те или иные элементы композиции.

Вместе с тем все сильнее сказывались исконные связи Херсона с Ближним Востоком. В XIII веке художественные формы, пришедшие из Закавказья и Ирана через Малую Азию, стали в искусстве Херсона и всей Таврики господствующими. Среди херсонских гончаров, изготовлявших поливную посуду, завоевали популярность типичные кавказо-персидские орнаментальные мотивы — лилия, различные арабески; среди изображений появились сирин — священная райская полуптица-получеловек, священный крылатый конь с человеческой головой — образы, хорошо известные в качестве покровителя человека (апотропеи) в искусстве Ирана и Закавказья еще в сасанидское время (в V—VI вв.), зато совершенно чуждые византийскому культурному миру. Мы встречаем здесь и блюда с изображением птицы, окруженной змеями,— мотив, уходящий корнями в глубокую языческую древность и отображающий две стихии — небо (птицы) и землю (змеи), которым поклонялся человек. В значении оберегов, хотя и смутно осознаваемых, эти образы в народном искусстве стран Ближнего Востока дожили до зрелого средневековья, а в византийском искусстве они удерживались лишь в провинции.

В поливной керамике Херсона появились и целые композиции, заимствованные из дорогой иранской фаянсовой керамики XII—XIII веков, расписанной люстром: вооруженный луком всадник с соколом в руке, окруженный птицами; пирующий царь (или знатный человек), сидящий по-восточному, поджав ноги. Появилась и имитация арабских надписей, превратившихся в орнаментальную вязь.

Вся эта тематика и отдельные декоративные элементы, привнесенные с Востока, хорошо прижились в Херсоне того времени — этнически пестром и многоликом. Судя по их широкому бытованию, это было искусство в полном смысле народное.

Таким восточным по своей ориентации и тенденции, лишь с некоторыми отзвуками византийской культуры, дожило искусство Крыма до XIV века.

ИСКУССТВО ДРЕВНИХ СЛАВЯН

Искусство древних славян еще мало изучено и вызывает целый ряд вопросов, для решения которых единственным материалом служат предметы, извлеченные из раскопок городищ, селищ, захоронений и случайно обнаруженных кладов. Скудные сведения, разбросанные в отдельных письменных источниках, не точны и содержат мало фактов. Но благодаря успехам археологии начинает вырисовываться более полная картина развития самобытной славянской культуры докиевского периода.

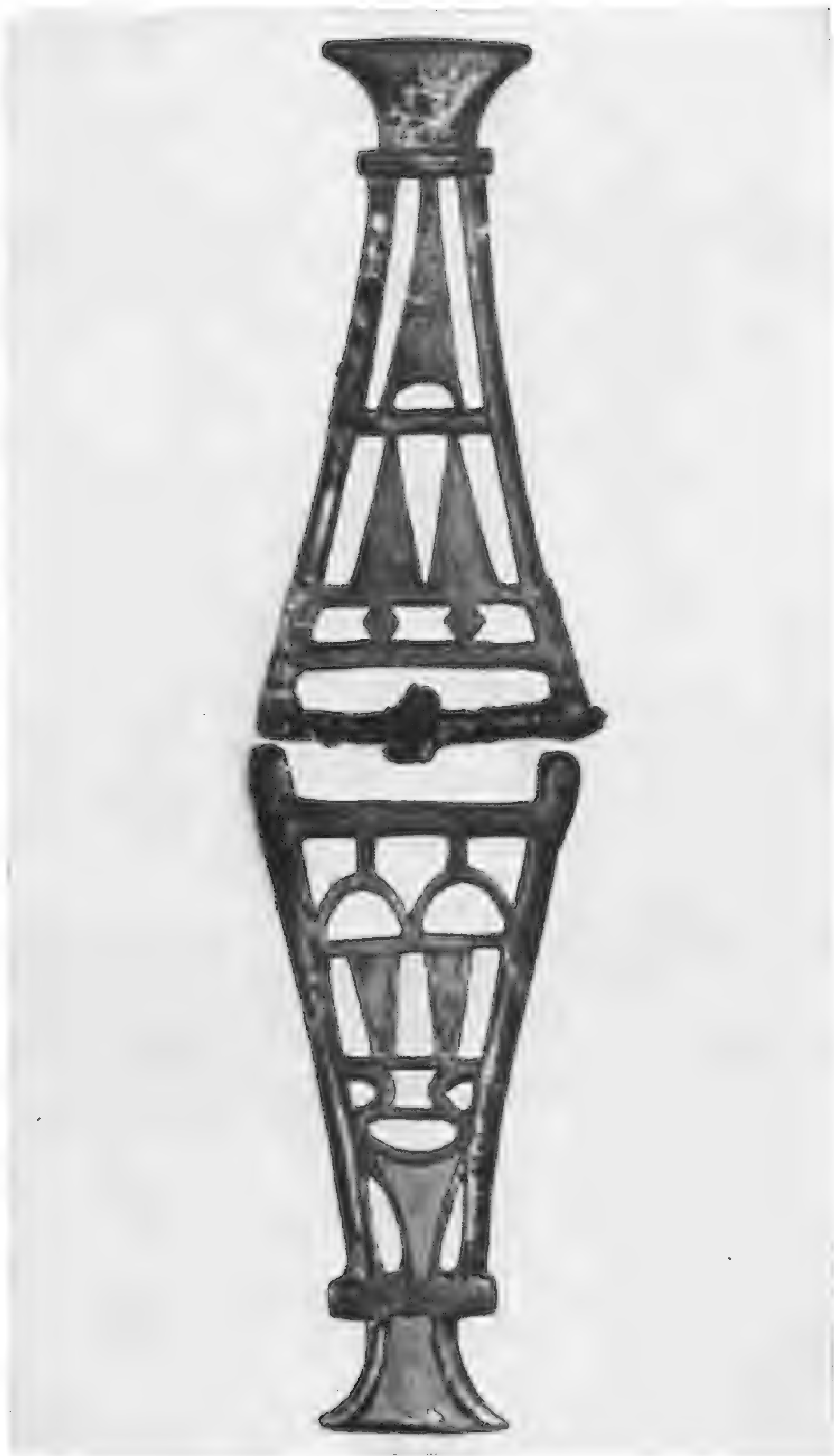
В отдаленные эпохи конца I тысячелетия до н. э. и начала I тысячелетия н. э. еще неясно выступают характерные художественные признаки искусства славян — дошедшие до нас памятники не дают возможность составить ясное представление о его характере и стиле. Но все же мы можем утверждать, что искусство это своими корнями уходит в далекое прошлое.

Значительное место в раннем искусстве европейской части нашей страны занимает керамика так называемой Черняховской культуры. Вопрос о том, славянская она или нет, до сих пор не решен, но орнаменты, встречающиеся здесь на сосудах, невольно ассоциируются с хорошо нам известной геометрической орнаментикой в народном русском и украинском искусстве.

Изделия ювелирного ремесла встречаются уже в раннеславянских поселениях Среднего Поднепровья и других мест в Зарубинецкую эпоху (II—I вв. до н. э.). Это бронзовые фибулы — застежки и пряжки так называемого латенского и среднелатенского типа, орнаментированные прямыми или косыми насечками. В Черняховскую эпоху (II—IV вв. н. э.) ювелирное дело получило дальнейшее развитие. Помимо зарубинецких фибул с треугольным щитком, делаются «арбалетные» фибулы с изогнутой ножкой и фибулы с полукруглым вытянутым полудиском и украшениями в виде небольших круглых головок. Высокого уровня производство ювелирных изделий достигает, по-видимому, к середине I тысячелетия н. э. С этого времени они начинают красиво орнаментироваться. Встречаются теперь бронзовые пряжки с «глазковым» узором и браслеты с концами, похожими на змеиные головки. Они массивны и очень просты по форме. Нередки в это время лунообразные серьги из трех колечек, нанизанных на серебряный или бронзовый ободок, предвосхищающие тип известных киевских «трехбусинных» колец. Попадаются подвески, представляющие собой две спирали, подвески-колечки, к которым прикреплен простой треугольник.

Черняховские мастера знали искусство ковки, выполняли свои вещи по заранее приготовленной восковой модели, употребляли грубоватую зернь, составляя несложные геометрические узоры. Была им известна и выемчатая эмаль, типичная для многих европейских народов раннего средневековья. Нарядные, с красивым прорезным сквозным орнаментом, расцвеченные эмалью, эти изделия представляют высшее достижение славянского ювелирного искусства в IV—V веках *(илл. 308)*. В выемчатых эмалях Приднепровья ярко отразился полихромный стиль славянского прикладного искусства в таких его видах, как резное дерево и текстиль. Во всех этих разновидностях народного творчества любимыми были красный, зеленый, желтый, белый и черный цвета.

Помимо металлических, дошли до нас от Черняховской эпохи изделия из кости, главным образом гребни. Их украшали мелким «глазковым» узором и рисунками спирали. Находят и остатки стеклянных изделий этого времени, но они, наверное, были привозными. Но самым значительным явлением была керамика *(илл. 309, 310)*. Сосуды простой и сложной формы выполнялись из обычной обожженной глины, но часто продымливались во время обжига в горнах, приобретая нарядный черный цвет. Их украшали геометрическими линейными узорами (треугольниками, зигзагами, ромбами), иногда поверхность в отдельных местах просто заштриховывалась. Эти орнаменты напоминают будущие украинские узоры. В своих формах черняховская керамика испытала воздействие грекоримского искусства, но в орнаментике строго придерживалась местных рисунков. Наряду с этой посудой, нередко подражавшей металлическим привозным кувшинам, встречается много безыскусственной скромной посуды. Первая изготовлялась на гончарном кругу, вторая — лепным способом, как в Зарубинецкую эпоху, что говорит о наличии в это время в Приднепровье



308. Бронзовая фибула. IV в. Из клада, найденного у села Мощино Калужской области

центров с различным уровнем керамического производства.

Иной характер носило искусство у северных племен III—IV столетий. У деревни Березняки (Верхнее Поволжье) обнаружены остатки срубных построек, имевших двускатные кровли. Тогда как на юге, в Среднем Поднепровье, в лесостепной полосе селения состояли из глинобитных полуземлянок, на севере жилища строили из дерева. Керамика здесь была лепная. Есть вещи, которые перекликаются с формами изделий угро-финских племен.

Период VI—VII веков в истории художественной культуры древних славян очень труден для изучения, так как содержит мало фактического материала. На основании сведений византийских авторов можно сделать вывод, что славяне в тот период уже обладали развитой мифологией. Главным богом был Перун. Они поклонялись берегиням, роду, роженицам. От зла их оберегали амулеты, и они же привлекали добрые силы. С веками славянский Олимп разрастался и находил свое отражение в искусстве.

Искусство антов VI—VII столетий, отраженное главным образом в творчестве выделившегося племени руссов (полян), обитавших в бассейне реки Днепра, дошло до нас в скудных данных, по которым, однако, все же можно судить о его стиле и характере. Определяемое, с одной стороны, бытом, с другой — особенностями языческой религии и мерой художественной одаренности, искусство полян оказалось связанным с древними местными традициями и одновременно по-своему переработало отдельные образы и мотивы, заимствованные у других народов. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас клады и захоронения с драгоценными вещами византийской и сасанидской работы, а также изделия собственной выработки. Художественное качество произведений полян, как и всей их материальной культуры в эту эпоху, неодинаково. В пределах будущего Киева это качество более высоко, чем в областях, находящихся севернее верховья Днепра.

Исследования последних лет, главным образом в Побужье, показали наличие здесь антских поселений с остатками различных изделий. Так, возле деревень Самчинцы и Семенки были обнаружены керамические сосуды, вылепленные от руки, без гончарного станка, грубые по обработке и формам. Особенно типичны горшки сильно вытянутых пропорций или круглые, приземистые, с широким горлом. На многих из них по тулову идут линии, вдавленные в глину, или широкие волнистые полосы, обегающие поверхность сосуда. Там же были найдены формочки для литья простейших металлических бус, а также медный конек с причудливо узорной головой и небольшие серебряные подвески в виде дисков с ромбом, украшенным девятью отверстиями. Геометрический стиль, отраженный в этих изделиях, вероятно, лишь отзвук распространенных тогда узоров в текстиле и дереве.

В Приднепровье были обнаружены и так называемые пальчатые (лучевые) фибулы (VI в.). Тип лучевых фибул, возникший, по-видимому, в Причерноморье, распространился в разных художественных вариантах по Европе и на юге России, где в районах вокруг Днепра были обнаружены многочисленные серебряные и бронзовые ювелирные изделия *(илл. 312)*, среди них большое число фибул. Лучевые фибулы имеют полукруглый щит с пятью лучами и продолговатую, слегка изогнутую ножку, переходящую в ромб, завершающийся мордой фантастического чудовища *(илл. 311)*.

В Приднепровье стиль фибул меняется, они становятся более плоскими, и поверхность их щедро покрывается двойными кружками. Морды чудовищ и «лучи» теряют объемность, уплощаются. Так возникает узор, отчасти напоминающий рисунки на текстильных изделиях. Постепенно видоизменяясь, этот узор начинает включать в себя элементы изобразительные, но сильно геометризованные. Таковы фибулы, где полукруглый щиток приобретает сходство с человеческой фигуркой. Средний луч превращается в человеческую



309. Чернолощеный кувшин с геометрическим орнаментом. V в.



310. Чернолощеная чаша с геометрическим орнаментом. V в.

голову, а другие лучи (их уже теперь семь) заменяются птичьими головками[62]. В VI веке возникает изображение богини-птицы, у которой вместо рук птичьи головы (с. Пастырское).

В VII веке на основе «узорного» стиля развивается новый стиль фибул с изображениями животных, птиц и человека, образующих замысловатые композиции — выражение языческой религиозной символики того времени. Найденные в кладах по берегам реки Рось и в Поросье в районе Тясьмина фибулы свидетельствуют о новом значительном шаге, который сделало ювелирное искусство в Среднем Поднепровье.

Выполненные из серебра или бронзы, эти фибулы составлены из двух человеческих фигур: одной, трактованной довольно правдоподобно, другой — сильно стилизованной; в последнем случае руки и плечи переходят в головы птиц и коней. Все эти изображения плоскостны, с их поверхности полностью исчез «кружковый» орнамент. Они построены на четком орнаментальном рисунке, в котором большую роль играет сквозной узор. Иногда он довольно примитивен, но в некоторых фибулах достигает изящества. Здесь божества, имеющие человеческий облик, не только сопоставлены с животными, но и образуют с ними неразрывное целое. В результате возникает фантастическое существо — получеловек-полузверь, оборотень, выражающий какие-то таинственные связи между стихиями неба, земли и воды. В этих странных изображениях содержится поэтический смысл, говорящий о мире природы, о ее могучих жизненных силах.

Наиболее совершенные в художественном отношении фибулы обнаружены среди предметов прикладного искусства VII века из села Зеньково Полтавской области и Пастеровского городища близ Чигирина, а также в самом Киеве *(илл. 313, 314)*. На зеньковской бронзовой фибуле показаны плывущие утки, в головы которых впиваются змеи. Но основу композиции составляют фигуры, облаченные в колоколовидные широкие одежды, их руки-птицы кажутся воздетыми, голову самой большой фигуры, очевидно богини, венчает своеобразная тиара — корона с «глазами»; поза «богини» величественна, в движении ее рук угадывается жест благословения. Очертания фигур в этих фибулах мягкие, округлые, плавные. Выразителен внутренний силуэт, образованный сквозными отверстиями. Не образ ли это таинственных берегинь, о которых писали книжники XII—XIII веков?

Мир представлений древнего художника воплощен в этих фибулах как слияние ясного и загадочного.

Особое место в искусстве древних славян занимает клад серебряных изделий из села Мартыновка (VI в.). Найденные здесь литые изображения коней и человеческие фигурки резко отличаются от вышеописанных. Серебряные с легкой позолотой фигурки коней и пляшущих мужчин полны движения. В трактовке коней отчетливо выступают фантастические черты, усиленные причудливой декоративностью отделки. Силуэт некоторых коней построен как тонкий орнаментальный узор.

Фигурки человечков напоминают языческих идолов в сильно уменьшенном размере. Их лица превращены в условные геометризованные маски. Пересекающая грудь позолоченная широкая полоска с мелко награвированным геометрическим узором воспроизводит вышивку на мужской рубахе. Подобные вышивки сохранялись до недавнего времени в народном творчестве Украины.

Есть предположение, что этими бляшками украшали луку седла. Изображения божеств охраняли всадника в пути, а фигурки коней, которые помещались на боковых частях седла, символизировали бег лошади.



311. Пальчатая бронзовая фибула. VI в. Из клада, найденного у села Колосково Воронежской области



312. Спиральные височные кольца. VI—VII вв. Из клада, найденного у села Колосково Воронежской области

Сопоставляя антропоморфные фибулы и серебряные фигурки из Мартыновского клада, можно сделать вывод, что в первых наметилось стремление древних художников к правдоподобию изображения; во второй группе изделий правдоподобие уступило место вымыслу, подчеркнутой декоративности, и в этом, возможно, проявились вкусы дружинной знати, желавшей видеть в предметах прикладного искусства олицетворение храбрости и силы.

Разложение родового строя и постепенное образование феодальных отношений у славян в конце I тысячелетия приводит к большим переменам. Происходит отделение ремесла от земледелия, возникают поселения, которые в будущем дадут начало древнерусским городам. Именно в тот период начинает складываться древнерусская народность. Об этой эпохе осталось мало сведений. «Начальный свод», включенный в древнейшую летопись,— «Повесть временных лет», говорит о заселении славянами сначала низовий Дуная, потом Поднепровья и прилегающих к реке Великой местностей. Там же называются славянские племена, обосновавшиеся в разных землях.

В VIII веке славяне уже прочно занимают огромную территорию, вступая в сношения с различными странами и народами. К этому периоду относится основание Киева.

По дорогам, проходившим через Древнюю Русь, шла оживленная торговля с Востоком и Западом; в ее центрах оседали произведения иноземного искусства, порой служившие образцами для местных художников, обогащая их творчество, вливая в него новые мотивы и формы. Связь славянских земель с Востоком была очень сильной, особенно в VIII—X столетиях.

VIII—IX века — время интенсивного развития различных ремесел. Очевидно, их уровень был не везде одинаков. Так, славянские поселения в районе городища Монастырище (близ г. Ромны) и Борщевского городища в верховьях Дона оставили после себя памятники слабо развитой материальной культуры. В ювелирных изделиях этого круга поселений орнаментика ограничивается почти исключительно геометрическими мотивами. Жилища — землянки и полуземлянки, расположенные недалеко друг от друга и чаще всего на высоких местах, составляли общинное поселение.

Наземные постройки, представлявшие собой невысокие избы, были типичны для лесных, главным образом северных местностей (районы Старой Ладоги, Новгорода, Рязани и др.). Видимо, еще в глубокой древности здесь возник тот тип славянского жилища, который был связан с природой и зависим от нее.

Необходимость строить из массивных бревен определяла монументальность построек, имеющих небольшие размеры. Из таких построек и возникла система срубной клети, покрытой крышей на два ската. Возможно, применялся и шатровый верх. С течением времени должны были появляться и более сложные сооружения из дерева; они, вероятно, представляли соединения нескольких клетей и являлись прототипом будущих теремов.



313. Бронзовая фибула. VII в. Из клада, найденного у села Зеньково Полтавской области



314. Бронзовая фибула. Из Пастеровского городища близ Чигирина

Сохранились немногочисленные сведения о языческих храмах. Их остатки были найдены при раскопках. Некоторые из них имели круглую или овальную форму, иногда располагались полукругом. От более позднего времени (XII в.) сохранились описания языческих храмов-капищ у западных славян (капище на острове Рюген в Арконе и храм в Щетине). Снаружи стены храма украшались резными рельефами. Внутри в центре капища стоял идол, олицетворявший бога, которому был посвящен храм, с подчиненными ему божествами.

Идолы делались из дерева, металла, реже из камня, с едва намеченными чертами лица. Таковы «Акулинское изваяние», найденное в Подольском районе Московской области, и идолы из села Ивановцы Хмельницкой области (I—V вв.). Очевидно, существовали деревянные домашние идолы, оберегавшие жилище, его хозяина и всю семью. Такого рода «домовым», возможно, является небольшая деревянная, грубо вырезанная фигурка, найденная при раскопках в Старой Ладоге (VII—VIII вв.).

Наиболее известен каменный Збручский идол (X в.) в виде четырехгранного столба *(илл. 315, 316)*. Этот идол, украшенный плоским рельефом, иногда переходящим в резьбу вглубь, был ярко раскрашен (остались еле заметные следы краски). Имя Святовита приписано идолу, найденному в реке Збруч, по сложившейся традиции, на том основании, что изваяние Святовита, стоявшее в Арконе, было также четырехликим. Збручский идол завершается четырехликой головой, увенчанной княжеской шапкой. Все лики этой «четверицы» удлиненные, плоские, с очень приблизительной обрисовкой форм лица. На каждой грани столба имеются как бы три яруса: в верхнем



315. Збручский идол. Известняк. X в. Краков

изображены божества; под ним небольшие, наивно выполненные фигурки людей; ниже, на этот раз только на трех гранях, показаны полуфигуры с воздетыми руками, словно поддерживающие все верхние части. Три божества прижимают руки к груди в молитвенном жесте, причем движения рук строго повторены у каждого. Одна фигура держит в руке рог, который был, видимо, ритуальным предметом, употреблявшимся при жертвоприношениях. Атрибутом другой является сабля. Б. А. Рыбаков полагает, что это изваяние дает ясное представление о славянской космогонии. Формы Збручского идола весьма примитивны. Плоский рельеф и четырехгранность «столпа» говорят о том, что мастер привык работать в дереве, а не в камне.

Чаще всего идолы делались из дерева. Именно о них нередко сообщают летописи. Деревянными были новгородский Перун и те раскрашенные в яркие цвета идолы (Хорс, Даждьбог, Стрибог, Симаргл, Мокошь), которые Владимир поставил в Киеве у своего дворца.

Монументальными сооружениями были славянские могильные курганы. Самый величественный — курган в Чернигове, известный под названием Черной могилы (X в.). Его высота достигала 11 метров, основанием был почти точный круг. Он постепенно сужался кверху, образуя огромный купол. Округлоконической формой обладали высокие новгородские (словенские) курганы, расположенные недалеко от Старой Ладоги и по реке Ловати. Иной формы курганы кривичей. Это так называемые длинные курганы. Всего больше их на Смоленщине, где они нередко составляют гигантские некрополи, как в селе Гнездове близ Смоленска (конец I тысячелетия н. э.).

Развитие ремесел в эту эпоху стало весьма значительным. Мастерство всевозможных древодельцев, кузнецов, златокузнецов было немалым. Именно в это время славяне в совершенстве осваивают такие трудные и сложные в ювелирном деле техники, как перегородчатая эмаль, чернение по серебру особым сплавом черного цвета, скань, гравировку по металлам и т. д. Несомненно, искусной была обработка дерева и камня, используемых и в качестве основного строительного материала, особенно в северных поселениях, и для декоративных целей. Керамика, временно пришедшая в упадок, вновь вернулась к производству изделий с помощью гончарного круга. Однако художественный уровень их был невысок.

VIII—X столетия — это эпоха развития изысканного геометрического стиля в ювелирном искусстве славян. Многие его мотивы связаны с геометрическим орнаментом I—V веков, но он становится чрезвычайно миниатюрным и обычно украшает небольшие серебряные вещи.

Ювелирные украшения VIII—X веков изящны, пропорции их хорошо найдены. Перед нами сложный орнаментальный стиль, где решающее значение принадлежит геометрическим мотивам. Их истоки ясно прослеживаются в искусстве антов. Но сейчас, в VIII веке, орнаментальный стиль достигает необычайного великолепия. Самые богатые по формам вещи — из Харьевского клада. Изделия из Пастеровского городища скромнее и проще. Изображения животных, зверей и человека «покинули» эти изделия, на смену им пришла неизобразительная символика.

Приднепровские мастера положили в основу орнамента давние местные формы лунницы и звезды, украсив их треугольниками, ромбами, восьмерками, которые нам знакомы по предыдущим эпохам, но сообщили им особую изысканность. На изделия Харьевского клада похожи подвесочные кольца, найденные в раннеславянских поселениях в среднем течении Южного Буга, близ села Семенки. И это сходство не оставляет сомнения в том, что мы имеем предметы одного художественного круга, хотя между ними есть некоторое различие, очевидно, зависимое от степени умения и вкуса местных мастеров.

Если памятники ювелирного искусства, добытые археологами в районах Приднепровья, отличаются нарядностью и сложностью формы, то вещи, обнаруженные в Зарайском кладе и на Новотроицком городище (VIII—IX вв.), выглядят иначе. Здесь найдены серебряные височные кольца — самые ранние из известных нам височных колец, типичных впоследствии для отдельных славянских племен. Кольца украшены семью или пятью лучами. Каждый луч образован сильно вытянутым треугольником, иногда законченным заостренным концом, но чаще — тремя шариками «ложной» зерни. Формы полузвезды указывают на связь этих колец с солярным культом. Украшая женский головной убор, они в то же время служили и оберегами. Имитация зерни — убедительное доказательство того, что эти изделия возникли под влиянием дорогих ювелирных украшений.

Можно утверждать, что в VIII—IX веках техника зерни употреблялась очень широко. Образованные ею узоры типичны для целого ряда изделий. Но славянские ювелиры, заимствовав эту технику с Востока, применяли ее по-своему. Не мотивы восточного орнамента, а местные геометрические узоры оказались выполненными в этой технике. Влияние Востока чувствуется лишь в узорной изысканности рисунка.

Особенности художественного стиля этой эпохи получили наиболее яркое выражение в X столетии на Смоленщине и Волыни (клады из Гнездова, Борщева, а также Волынский, Белостоцкий и Шалаховский клады).

Новым для ювелирных украшений из этих кладов является то, что в них исчезают сложные орнаментальные мотивы двух предшествующих веков. Изделия весьма просты по форме. Это серебряные подвески в виде двурогих лунниц, украшенные узором из тончайшей зерни. Сами лунницы плоские, и только зернь, усыпающая их поверхность, придает им легкую, едва ощутимую глазом рельефность *(илл. 317)*. Вместе с ними найдены круглые подвески, также украшенные зернью, а в отдельных случаях сканью. Зернь в лунницах образует простые геометрические узоры — крохотные треугольники, ромбики, зигзаги, круги. Напрашивается мысль — не брали ли местные ювелиры эти узоры из текстиля, который был, несомненно, насыщен геометрическим орнаментом.

Особыми чертами отличались некоторые лунницы из Волынского клада. Их поверхность украшалась неправильной формы небольшими ромбами, между и вокруг которых поле было усыпано образованными зернью миниатюрными кругами, треугольничками и вкомпонованными в них изящными ромбиками.

Одновременно с лунницами были в ходу необычайно изящные серьги, в изготовлении которых соединились



316. Збручский идол. X в. Фрагмент

все виды филигранной работы. Они виртуозно украшались зернью и сканью из тончайших крученых металлических нитей, образующих сквозной узор или узор на гладком фоне.

Данную группу предметов дополняют массивные серебряные шейные гривны — цепи, гладкие или витые, или составленные из звеньев. Шейные гривны имели широкую территорию распространения в период раннего средневековья. Их можно было встретить в Прибалтике и в Скандинавии. Характерны они и для раннего средневековья Западной Европы.

Из вышеизложенного ясно, что в VIII—IX веках искусство зерни и до известной степени скани достигает необыкновенной тонкости и красоты.

В курганах села Гнездово наряду с изделиями местной работы обнаружены и вещи скандинавского происхождения. Их формы своеобразны по стилю и технике, но влияния на искусство славян они не оказали.

В Гнездове и в других местах найдено много серебряных пластин, составлявших поясные наборы. Они украшены тонким растительным орнаментом с мотивами лилий, называемых часто «кринами».

Наряду с геометрическими узорами, украшавшими мелкие ювелирные изделия, в прикладном искусстве славян бытовали произведения, содержащие расти-



317. Серебряная лунница, украшенная зернью. Село Гнездово Смоленской области. X в.

тельные и другие мотивы. В кургане Черная могила в Чернигове в конце XIX столетия нашли два турьих рога. Один из них (длиной 54 см) украшен пышным растительным орнаментом, другой (длиной 68 см) фигурами зверей, птиц и людей. Эти рисунки нанесены на серебряные пластины, которыми украшены оба рога. Б. А. Рыбаков высказал мысль, что они могли быть созданы намного раньше, чем состоялось погребение, может быть, в начале X или в конце IX века *(илл. 318, 319)*.

Чеканка на пластинах осуществлена способом незначительного углубления фона, отчего все фигуры воспринимаются как еле заметный рельеф. Позолоченный же фон сплошь усыпан бесчисленными ямочками, имитирующими зернь. Фигуры чуть подрезаны по краям, чем усилен их контур. Они оставлены серебряными и отчетливо выделяются на золотом фоне. Фигуры подгравированы, характерны рисунком, изображающим перья, шерсть, чешую, разные детали. Есть мнение, что все это было покрыто чернью, которая, входя в линии рисунка, усиливала графичность узора [63].

На одном турьем роге изображены чудовища, звери, птицы и люди. Они образуют отдельные парные группы. Рог несколько сплющен. На его «фасадной» стороне, образуя как бы центр композиции, помещены две фантастические фигуры грифоноподобных коней. Соединены оба чудовища крупной пальметтой, чьи стебли плавно переходят в их крылья. Слева, рядом с конем-грифоном, изображен орел; под ним две бегущие собаки. Завершают этот ряд два сплетенных шеями и хвостами с той же пальметтой дракона. Справа от коней — барс, повернувший к ним голову, и огромный петух. За ним две человеческие фигурки и птица, склонившая голову. Сверху и снизу эти изображения сопровождают орнаментальные медальоны с лилиевидными кринами, отдаленно напоминающими византийские. Все фигуры благодаря сложному, тонко проработанному рисунку воспринимаются как богатый узор. Когда рог был новым, он, очевидно, производил впечатление, схожее с тем, которое рождают у нас драгоценные золотые ткани. Стиль декора турьего рога говорит о стремлении мастера к пышности, великолепию и декоративности. Композиция была связана с ритуальными священными изображениями. Фигуры чудовищ и зверей, олицетворяющие божественных животных, принадлежат славянской мифологии [64].

Второй рог из Черной могилы украшен только растительным орнаментом. Поверхность серебряной оковки покрыта растительными стеблями; пропущенные сквозь кольца, они образуют сложно переплетенные симметрические фигуры и завершаются острым листом. Перед нами крины — стилизованные лилии, из которых и составлена роскошная композиция. Плавно текущие стебли с листьями воспринимаются как кусок драгоценной золотой ткани, обвившей устье рога. Цветок лилии был на Руси символом плодородия, восходя к «древу жизни». Крин на роге не вычеканен, а награвирован, золотом украшен сам рисунок, а не фон. Подобные рисунки кринов встречаются, в частности, на серебряных поясных медальонах из Гнездовского могильника на Смоленщине, а также в декоре предметов, найденных в районе Приладожья и в Киеве. Почти такой же орнамент из лилиевидных стеблей, только расположенных друг над другом, украшает серебряную оковку рукояти меча, обнаруженного в Киеве.

Сравнивая указанные памятники, созданные мастерами ювелирного дела в Чернигове и Киеве, на Смоленщине и в Приладожье, можно прийти к закономерному выводу, что перед нами вещи единого стиля — стиля того времени, когда языческое искусство достигло необычайной декоративной пышности. Многие мотивы и формы этого искусства найдут место в произведениях XI—XIII столетий.

Если на Поднепровщине, Волыни и Смоленщине декоративный стиль X века достиг большой нарядности и роскоши, то в других местах, в особенности на Севере (Новгород, Старая Ладога), продолжали еще жить мотивы и формы древнейшего родового искусства. Здесь мы встречаем изображения животных и птиц, отмеченные чертами «примитивного реализма», и орнаментальные мотивы, ограниченные геометрическими узорами простейшего типа. Выделяется небольшая резная деревянная утиная головка (Эрмитаж). Мастер достиг здесь очень обобщенной и выразительной трактовки. Плавная линия обрисовывает клюв, голову и переходит в ручку ковша *(илл. 320)*. Невольно напрашивается мысль о сходстве этой ручки с формой деревянных черпаков, открытых Д. Н. Эдингом в Горбуновском торфянике на Урале.

В Старой Ладоге найдена уже упоминавшаяся маленькая фигурка идола с очень выразительной головой бородатого мужчины. Красивы и изящны обнаруженные здесь же рукоятки деревянных детских игрушечных мечей, воспроизводящих настоящие мечи IX века. Один из них имеет граненую рукоять, на которой вырезаны ромбы с крестом внутри. Интересны обнаруженные в Старой Ладоге гребни из рога лося. В VIII—X столетиях их украшали простыми геометрическими узорами из крохотных кружков с точкой посередине или прямых линий и квадратов, заштрихованных сетками.





318, 319. Турий рог. Серебряная оковка. IX—X вв. Из Черной могилы. Черниговская область

Кружки на гребнях, видимо, воспроизводили солнце. Известно, что гребень у ряда народов ассоциировался с культом солнца и воды. В данном случае декор гребней, может быть, был связан с культом загадочной богини Мокошь — единственным женским божеством в славянском пантеоне. Наряду с геометрическими узорами на гребнях и костяных вещах встречаются звериные мотивы. Так, в одном образце мы видим плоскую резьбу, образующую стилизованные лебединые головы с длинными шеями по краям гребня и прорезной ромб в середине. Смысл рисунка ясен: священные лебеди охраняют ромб — солнце. Среди находок в Старой Ладоге есть и обломки костяных фигурок в виде раскрывшего пасть свирепого дракона, змеи, уточки, идола. Некоторые из них, как голова дракона с раскрытой пастью, могут быть отчасти сближены со скандинавскими мотивами, а изображение лебедей и ромба говорит о влиянии угро-финских изделий.

В курганах Приладожья и в Гдовских курганах IX—X веков найдены литые бронзовые подвески в виде уточек, зайцев, птиц. Такого рода фигурки, как часть украшений женского убора, получат большое распространение в XI—XII столетиях. Мастера



320. Деревянная резная головка утки. Старая Ладога. IX—X вв.

старались точно придерживаться реальных форм и сообщали им в ряде случаев лишь некоторую орнаментальность.

В славянских изделиях X века довольно часто появляется мир образов, реальных и фантастических, еще овеянных дыханием искусства родоплеменных союзов. Вместе с тем эти образы очень далеки от так называемого тератологического (звериного) стиля, типичного для изобразительного искусства дружинной знати и тех ремесленников, которые прочно оседали в городах, возникающих и растущих в самых различных точках Древней Руси.

В творчестве славян, обитавших на землях Старой Ладоги, космические образы представлены еще очень ярко. На формочках некоторых лунниц видны изображения слегка изогнутых вытянутых ромбов с крестообразными завершениями; на каждом конце креста отлиты по три «ягодки». Этот ромбик с крестиками — символ солнца и цветущей земли. Таким образом, здесь сохранились и следы культа матери-земли, весьма глухо проступающие как в древнем славянском искусстве, так и в позднейшем фольклоре.

В Старой Ладоге было найдено множество привозных бус из стекла, цветных камней, хрусталя, янтаря и пасты. Наиболее древними были бусы темно-синего цвета с «глазками». Форма бус довольно разнообразная. Из них составлялись целые ожерелья.

Интересные находки художественных изделий сделаны в Белой Веже (Саркеле), военной крепости, отвоеванной Святославом у хазар, где сразу после ее взятия поселились русские ремесленники. На многочисленных вещах из стекла и кости, в частности на гребнях и подвесках, украшенных плетеным и кружковым узором, лежит отпечаток славянского искусства. На одном из костяных гребней выгравирован крупный растительный узор с кринами, словно перенесенными на кость с серебряного браслета.

Искусство древних славян, как мы видели, охватывает значительный период. Расширяющиеся археологические раскопки, несомненно, углубят наши сведения о славянском искусстве и помогут решить многие спорные вопросы.

Большое значение имеет исследование истоков славянского искусства. Много точек соприкосновения с ним имеет скифо-сарматская культура: целый ряд ее художественных форм и мотивов перешел, претерпев сильные изменения, в искусство племен, живших в Приднепровье. Воздействие византийской и иранской культур на юге России в ранние века нашей эры не могло изменить самостоятельного художественного облика произведений славянского декоративно-прикладного искусства, но сообщило ему новые силы и познакомило его с достижениями античной культуры. На севере важное значение имело соприкосновение с культурами Скандинавии и угро-финских народов. Но и здесь определяющими были формы искусства, присущие самим славянам.

Природа севера, центральной полосы и юга, несомненно, накладывала свою печать на искусство славян, что нашло отражение в его местных особенностях. Это сообщило ему самобытность. Его формы и орнаменты решительно влияли на те изделия, в которых ощущаются заимствования извне.

Искусство восточных славян уже в своих истоках оказывается настолько значительным и полным своеобразия, что дает возможность понять стремительный рост и расцвет художественной культуры Древней Руси XI—XIII веков.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Искусство конца X — первой половины XIII века — основополагающий этап в истории культуры Древней Руси. Это время сложения и расцвета средневекового феодального государства на исконных землях великороссов, белорусов, украинцев, которые в ту эпоху составляли единую древнерусскую народность. Уже в начале этого периода обретают зрелые формы феодальные социально-экономические отношения, определяется антагонистический классовый характер общества, на одном полюсе которого располагаются светские и церковные владыки — князья, бояре, духовенство, а на другом — ранее свободные общинники, земледельцы-смерды, все больше и больше попадающие в зависимость от господ.

Феодальные порядки, утвердившиеся на Руси в X веке, способствовали объединению восточных славян. Эта консолидация сил диктовалась, в первую очередь, необходимостью борьбы с племенами кочевников (хазар, печенегов, половцев), которые, сменяя друг друга, постоянно пытались сломить сопротивление племен, заселивших Приднепровье. Возвышение Киева и его князя, помимо экономических причин и географического положения, объясняется и тем, что этот город являлся форпостом в борьбе со «степью», тем щитом, о который разбивались ее орды. В то же время Киев был важнейшим экономическим центром, стоявшим на самом оживленном торговом пути Восточной Европы, соединявшем Скандинавию и северные земли с византийскими городами в Крыму и со столицей Византийской империи — Константинополем.

Основополагающая роль Киевского государства в расцвете политической, экономической и культурной жизни страны была очень велика. Эта роль определила и интенсивное развитие искусства и литературы, которые уже в XI—XII веках достигли на Руси необычайного расцвета.

Большое значение в общем культурно-историческом процессе имело принятие Русью в конце X века христианства в его православном варианте в качестве официальной государственной религии. Это способствовало укреплению феодальных отношений; христианская религия, взятая на вооружение господствующими классами, помогла утверждению иерархического порядка феодального общества. В киевскую эпоху стали наиболее значительными связи с Византией, приобщавшие русских людей к ее высокой культуре.

Уже в X—XI веках устанавливаются связи Руси не только с близлежащими государствами — Болгарией, Венгрией, Польшей, но и завязываются династические отношения с такими отдаленными странами, как Франция, Англия, Норвегия, что не могло не содействовать знакомству древнерусских художников с романским искусством Западной Европы. Укрепляются и связи Руси с Востоком, имевшие немаловажное значение в сложении ее художественной культуры.

Однако следует помнить, что утверждение на Руси христианства не ликвидировало окончательно языческие верования восточных славян. На долгие столетия установилось двоеверие, которое, естественно, проявлялось по-разному в различных слоях населения, но прежде всего в среде крестьян, ремесленников. Старые языческие боги порой трансформировались в христианских святых: пророк Илья взял на себя функции бога грома и молнии Перуна, святой Власий — покровителя скота Велесе, сохранялась вера в берегинь, домовых и т. д.

Особые политические и экономические условия древнерусского общества XI—XII столетий требовали от русской церкви действий, не зависимых от константинопольского патриарха. Вот почему происходят конфликты со ставленниками византийской церкви, и уже при князе Ярославе утверждается киевская митрополия. Двоеверие, относительная самостоятельность русской церкви, а также идущие из глубины веков местные художественные традиции и вкусы позволили древнерусскому искусству с течением времени все полнее выражать художественные идеалы народа — они проявились в фольклоре, архитектуре, живописи, и особенно в декоративно-прикладном искусстве.

Киевская Русь чрезвычайно быстро и органично восприняла искусство Византии в самых значительных его образцах. Но поражает не только факт сооружения в конце X и первой половине XI столетия храмов, не уступающих монументальным зданиям греков. Примечательно то, что эти церкви обладают особен-

ностями, не известными зодчеству восточнохристианской империи. Своеобразием отличаются и произведения изобразительного искусства. Мозаики Киева, иконы и миниатюры рукописей XI—XII столетий говорят об оригинальном искусстве, хотя и имеющем непосредственные связи с византийским.

Со смертью Владимира Мономаха, внука Ярослава, Киев постепенно теряет свое фактическое значение столицы государства, однако киевский престол номинально пока остается главным и наиболее почетным. В эпоху феодальной раздробленности возвышаются старые и возникают новые центры политической и культурной жизни, оспаривающие право вершить дела на Руси и диктовать свою волю ближним и дальним соседям. Новгород становится независимой боярской республикой с известными правами ремесленной части населения. Широкие торговые связи, огромные владения, относительная самостоятельность местной церкви, наконец, большое влияние демократических слоев населения — все это накладывает отпечаток на искусство Новгорода. К середине XII века свои черты складываются в искусстве Чернигова, Рязани, Полоцка, Смоленска и других городов. Возникают самостоятельные княжества на западных рубежах — в Галицко-Волынской земле, где художественная культура имеет точки соприкосновения с романским Западом. Наконец, Владимиро-Суздальское княжество создает свое собственное искусство, которое тяготеет к столичной византийской художественной культуре и в то же время отличается ярко выраженными местными особенностями.

Феодальная раздробленность подорвала силы Древней Руси и не дала возможности организовать отпор татаро-монгольскому нашествию во второй четверти XIII века, которое нарушило нормальный ход развития древнерусского государства, принесло неисчислимые бедствия народу и его культуре. Но искусство XII — начала XIII века оказалось способным воплотить эстетические и этические идеалы своего времени. К художественной культуре второй половины XII столетия, как ценнейшему наследию, обратились мастера Москвы конца XIV века, когда Русь впервые нанесла поражение Золотой орде. Величественные архитектурные сооружения и живопись Киева, Новгорода, Владимира и Суздаля вдохновляли художников и более поздних веков.

Известно, что в эпоху средневековья архитектура в большой мере определяла характер, направление развития всего искусства, хотя живопись и скульптура нередко имели вполне самостоятельное значение. Русь в этом отношении не была исключением. Но, восприняв многое ценное из культуры Византии и других стран, она на своей местной основе давала новую жизнь художественным концепциям, приходившим извне. Так обстояло дело и с зодчеством. Это объясняется тем, что семена византийского строительного искусства упали здесь не на пустую почву. Восточные славяне обладали богатыми строительными навыками. Деревянная архитектура издавна бытовала в Приднепровье, и особенно на севере Руси. Оборонные сооружения, дворцы, терема знати, княжеские гридницы были делом рук безвестных строителей. Известно о роскошном деревянном тереме княгини Ольги, а также о других деревянных постройках, выявленных в Киеве раскопками последних лет. В Любече археологи обнаружили большой деревянный замковый комплекс. На протяжении многих столетий русские зодчие охотно пользовались деревом как строительным материалом при сооружении крепостных стен, сторожевых башен с шатровым завершением, боярских хором и, конечно, многочисленных изб и храмов.

Летописи сохранили сведения о деревянных церквах Киевской Руси. При Владимире в Новгороде был сооружен храм св. Софии «о тринадцати верхах». В Вышгороде, в память убитых Святополком и вскоре канонизированных Бориса и Глеба, возводится деревянная церковь «о пяти верхах» (1020—1026 гг.) местным зодчим Миронегом, а спустя пятьдесят лет Ждан-Никола строит церковь одноверхую. Нам мало что известно об этих постройках. Можно только предполагать, что конфигурация тринадцативерхой новгородской Софии разительно отличалась от внешнего облика византийских храмов.

Каменное зодчество на Руси не могло не воспользоваться опытом деревянной архитектуры, хотя, разумеется, и материал, и строительная техника, и художественные возможности имели здесь свои решительные отличия. С формами и деталями деревянной архитектуры мы постоянно встречаемся при изучении каменных построек. Очевидно, эту связь было бы легче установить, если бы сохранились в нетронутом виде светские сооружения ранней поры. А светская, мирская архитектура, причем каменная, получила богатое развитие уже в X веке, о чем свидетельствуют фундаменты обширного дворцового комплекса в Киеве эпохи княжения Владимира. И в XI—XII веках строились светские здания. Они были весьма значительными по размерам и отличались роскошью отделки, не уступая в этом культовым сооружениям: полы покрывались майоликовой плиткой, стены украшали фрески, на отдельных архитектурных деталях лежала позолота, в оконные проемы были вставлены цветные стекла... Такого рода здания, входившие в дворцовые комплексы, обнаружены в результате раскопок не только в Киеве, но и в Чернигове, Белгороде, Суздале, Владимире и других городах.

До нас не дошла каменная Десятинная церковь Успения Богоматери, сооруженная в 989—996 годах и рухнувшая во время взятия Киева Батыем. Она была центральным собором столицы князя Владимира. Первоначально церковь была трехнефной и представляла собой характерный для византийского зодчества крестовокупольный храм. Впоследствии к ней были присоединены галереи, превратившие ее в пятинефное сооружение. Эти галереи, весьма характерные для киевского зодчества, продолжали жить в архитектуре XII столетия. Десятинная церковь — типичный для средневековья пример синтеза искусств. Владимир повелел украсить ее стены фресками и мозаиками. Панели были инкрустированы, как и полы, порфиром, шифером, мозаичной смальтой. Не поскупился Владимир и на украшение церкви иконами, драгоценными сосудами и т. д. Можно себе представить, какое впечатление производил этот величественный храм на недавних язычников и как он выделялся среди других зданий стольного града.



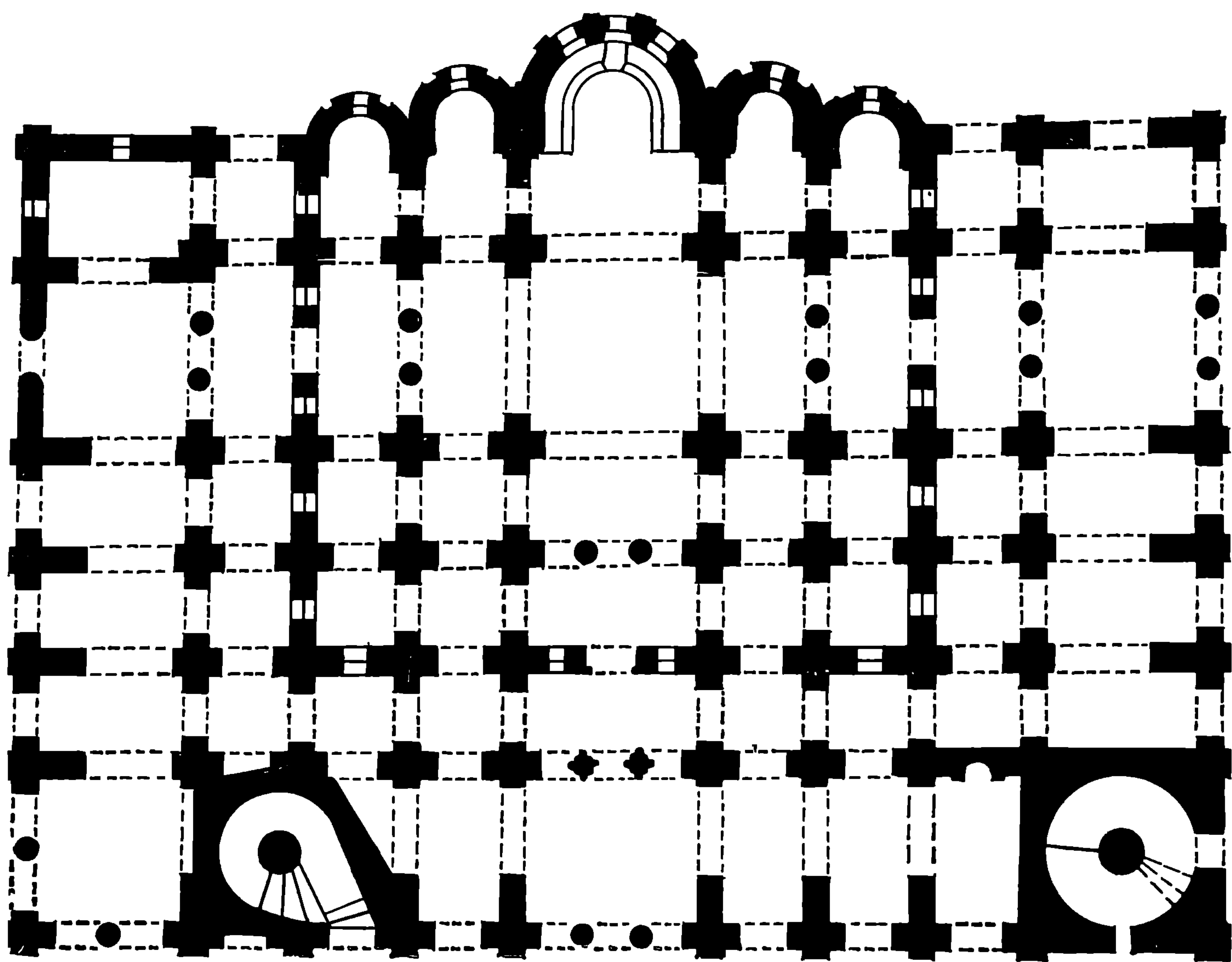
321. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Около 1036 г.

Особенно крупное строительство велось в Киевской Руси в княжение Ярослава Мудрого. Оно велось во многих городах. Так, в 1036 году в Чернигове был сооружен величественный Спасо-Преображенский собор *(илл. 321)*. Этот трехнефный храм дает представление о монументальном стиле зодчества Киевской Руси на первых этапах его развития. Снаружи собор впечатляет торжественным покоем немного грузных величественных форм: гладью стен (первоначально они не были оштукатурены), оживленных строгими и вторящими позакомарному покрытию нишами, мощью пяти куполов, средний из которых значительно возвышается над угловыми. Строгая симметрия храма нарушалась лестничной башней в северо-западном углу. Наличие угловой башни станет впоследствии характерным для многих церквей XII столетия. Живописен интерьер храма, где боковые хоры и нефы отделены от подкупольного пространства тройными аркадами; в нижнем ярусе они опираются на массивные мраморные колонны.

В первой половине XI века оформляется облик столицы Руси — Киева, центром которого становится собор св. Софии и прилегающие к нему постройки.

Желая прославить Киевскую державу, Ярослав, следуя примеру Византии, прежде всего обратился к зодчеству. Среди трех каменных ворот города центральными были Золотые ворота, над которыми возвышалась церковь Благовещения. Само название их говорит о том, что они были сооружены в подражание вратам Константинополя. Стремлением возвысить Киев, придать ему облик Царьграда отчасти объясняется и возведение митрополичьего собора св. Софии, находившегося на главной оси города между ныне несохранившимися храмами Георгия и Ирины — патронов Ярослава (в крещении Георгия) и его супруги Ингегерды (в крещении Ирины).

Киевский Софийский собор, заложенный в 1037 году,— наиболее значительное архитектурное сооружение XI столетия. Ярослав и его советники — митрополит грек Феопемпт и будущий первый митрополит русский, блестящий эрудит и писатель Илларион не случайно посвятили этот собор Софии — «премудрости божьей», которая символизировала христианское учение, принятое славянами Руси. Собор возведен на месте разгрома Ярославом печенегов, осадивших Киев в 1036 году. В глазах современников этот факт повышал патриотический смысл сооружения храма *(илл. 323)*.



322. Софийский собор в Киеве. XI в. План

Разрушения, «обновления», пристройки XVII—XIX веков привели к тому, что внешний вид киевской Софии в настоящее время решительно отличается от первоначального. Однако многолетние изыскания дают основания для достаточно точной реконструкции этого пятинефного крестовокупольного храма с пятью апсидами. Первоначально к нему примыкала открытая одноэтажная галерея, которая вскоре была надстроена, а ее открытые проемы заложены, что увеличило площадь хоров. К этому массиву здания вновь была пристроена открытая одноэтажная галерея. Однако увеличение храма вширь не изменило принципиально его конфигурации. Число куполов осталось тем же. Их тринадцать — столько же, сколько и в деревянном храме Софии новгородской: самый высокий над средокрестием, по две пары с востока и по четыре с запада. Нарастание архитектурных масс от одноэтажной внешней галереи к центральному куполу создает особый эффект пирамидальности, с тех пор вошедший в арсенал художественных средств зодчества Древней Руси. Это сообщает динамику архитектурному образу и вместе с тем внушительность, монументальность. Так же, как в черниговском Спасо-Преображенском соборе, в северо-западном углу киевской Софии возвышалась круглая лестничная башня; парная к ней в юго-западном углу была возведена после расширения храма. Наличие этих башен, а также оживление стен лопатками и рядами ниш придавало храму сдержанную нарядность *(илл. 322, 324)*.

Если внешний облик киевской Софии к настоящему времени неузнаваемо изменился, то ее интерьер сохранился достаточно хорошо. Он производит необыкновенно сильное впечатление, заставляя поражаться тонкому расчету древних строителей. Мощные кресчатые столбы, поддерживающие своды, делят внутреннее пространство здания на четко отграниченные объемы. В его западной части столбы расположены на равном расстоянии друг от друга, но в концах креста они прерываются тройными аркадами, открытыми из крайних нефов и хоров. Эти аркады нарушают строгие линии интерьера и вместе с тем включаются в ритм плавных полукружий подпружных арок, триумфальной арки, проемов в стенах вимы, за которой открывается широкое пространство алтаря *(илл. 325)*.

Строители собора сделали все, чтобы сосредоточить внимание на средокрестии, на пространстве, которое осеняется центральным куполом. Это самое просторное место храма, сюда льется свет из огромных окон купола. Выделение средокрестия не случайно. Именно здесь, под куполом, на амвоне, расположенном перед алтарной, возможно мраморной, преградой, совершалось богослужение, сюда устремлялись взгляды молящихся.

Но эффект интерьера киевской Софии не ограничивается акцентировкой светлого и просторного подкупольного пространства. Обилие пространственных



323. Софийский собор в Киеве. XI в.

ячеек между массивными столбами открывает множество точек для обозрения интерьера в перспективе, для восприятия контраста между затемненными боковыми нефами и залитым светом подкупольным пространством. Но между этими крайними пунктами существует целый ряд светотеневых нюансов. Хоры освещены лучше, чем боковые нефы, примыкающие к центральному, а в угловых помещениях царит полумрак.

Решение внутреннего пространства киевской Софии преследовало определенную цель. Четкая градация пространственных объемов отвечала принципу иерархии, который последовательно был проведен в живописном оформлении храма (о чем будет речь ниже) и который соответствовал узаконенной в Византии системе.

Живописный эффект интерьера в свое время во много раз усиливался с помощью красочной декорации: мозаиками (сохранились в большей своей части), фресками, мозаичными полами, или целиком набранными из смальты или представляющими собой инкрустацию из смальты и шиферных плиток (полы эти утрачены); среди этого цветового декора радужными красками переливались драгоценная церковная утварь, иконы и блистающее золотом облачение духовенства.

Но и сейчас интерьер киевской Софии производит огромное впечатление, поражает величием, грандиозностью. И все же, если сравнить его с внутренним пространством константинопольской Софии или римских базилик I тысячелетия, то убеждаешься в том, что строители собора в Киеве преследовали цель не только создания ощущения значительности, масштабности: человек, находящийся в киевской Софии, испытывает особое чувство уюта, теплоты, которое возникает благодаря многочисленным галереям и переходам, окружающим центральный неф. Это чувство помогает постепенно проникнуться состоянием внутренней сосредоточенности, которое, несомненно, старался внушить посетителю храма гениальный зодчий XI столетия.

Содержание архитектурного образа киевской Софии гораздо шире и глубже иерархического церковного смысла. Этот собор выражал силу и величие Руси,



324. Софийский собор в Киеве. XI в. Реконструкция

патриотические устремления ее людей. Он был символом могущества государства, стоявшего на дальних рубежах Европы.

Наряду с Киевом в некоторых городах Руси XI столетия были сооружены соборы, посвященные св. Софии. Это прежде всего храмы Полоцка и Новгорода, во многом подражающие столичному образцу. Особенное значение в истории древнерусской архитектуры имеет новгородский собор, в значительной мере определивший направление развития новгородского зодчества.

Во второй половине XI века архитектура Киева претерпевает определенную эволюцию. Преемники Ярослава главное внимание сосредоточивают на монастырском строительстве, где церкви, естественно, уступали по своим размерам грандиозным городским соборам. Храмы в Димитриевском (третья четверть XI в.), Печерском (1073—1078 гг.), Выдубицком (1070—1083 гг.) монастырях гораздо проще по плану, чем киевская София. В этом же ряду построек стоит церковь Архангела Михаила (1108 г.), так называемая Михайловская Златоверхая, откуда происходят знаменитые мозаики, хранящиеся ныне в одном из приделов киевской Софии. К подобному же типу храмов может быть отнесена киевская Кирилловская церковь (ок. 1146 г.), сохранившая частично замечательную роспись, еще не полностью расчищенную и ждущую тщательного изучения.

По сравнению с киевской Софией названные памятники более просты, хотя и они поражают выразительностью объемных и пространственных решений. В основе своей это трехнефные крестовокупольные храмы, западное крыло которых ясно отграничено от основного пространства. Строже становится интерьер. Типичным примером в этом отношении может служить Успенский собор Печерского монастыря, где отсутствовала угловая лестничная башня; в церкви же Выдубицкого монастыря она утоплена в массиве здания, сужая западный притвор.

Весьма своеобразна церковь Спаса на Берестове (Киев), целиком выложенная из кирпича (рубеж XI и XII вв.). Ее притвор с северной и южной сторон выступает из общего массива здания, что придает ей необычность. В южном и северном углах притвора находилась лестница на хоры и крещальня. Недавно здесь обнаружены фрагменты фрескового убранства.

Наиболее отчетливые формы монастырский храм получил в Успенском соборе черниговского Елецкого монастыря (XII в.). Так же, как и церковь Спаса на Берестове, он целиком сложен из кирпича и отличается строгостью линейного ритма, ему свойственна почти пуританская суровость. Оживлявшие стены киевских храмов пояса ниш в Елецком соборе отсутствуют. Гораздо менее сложным и менее живописным становится интерьер.

Архитектура Киевской Руси, пережив необыкновенный взлет в середине XI века, претерпевает, таким образом, известную эволюцию. Однако не следует рассматривать ее лишь как постепенный спад. Перед строителями ставятся новые задачи, которые диктуются временем феодального дробления Руси и поисками новых, чисто местных архитектурных форм.

Зодчество эпохи Киевской Руси во многом определило характер развития древнерусского строительного



325. Софийский собор в Киеве. XI в. Интерьер

искусства. Архитектурные идеи, возникшие в это время, получили новую жизнь в эпоху феодальной раздробленности, когда начали развиваться местные архитектурные школы. Строительная деятельность в Киеве не замирала до татаро-монгольского нашествия, хотя значительно уступала Новгороду, Владимиру, городам Владимиро-Волынского и Галицкого княжеств и испытала известное воздействие зодчества Смоленска.

От эпохи Киевской Руси до нас дошли замечательные живописные ансамбли, представляющие выдающееся явление в искусстве европейского средневековья. Так же, как расцвет архитектуры, расцвет живописи падает на середину XI — середину XII столетий. Такое заключение диктуется составом сохранившихся памятников, и в первую очередь мозаичным и фресковым циклом Софии киевской, а также мозаиками храма Архангела Михаила.

Впрочем, эти живописные ансамбли не первенцы на Руси. Мы уже говорили, что Десятинная церковь была украшена фресками. Хотя до нашего времени роспись не сохранилась, к счастью, удалось отыскать фрагменты, которые дали основание исследователям предположить о приглашении князем Владимиром для украшения Десятинной церкви мастеров из Солуни [65].

Выдающийся памятник древнерусской монументальной живописи — мозаики и фрески Софии киевской. Они дают великолепное представление об изобразительном искусстве XI столетия.

Работу над мозаиками и фресками Софийского собора возглавляли художники греки. Об этом свидетельствует стилистическая близость живописи памятникам Византии, в частности мозаикам Хосиос Лукас [66], и надписи на греческом языке. Но принцип живописного украшения собора (сочетание мозаики и фрески, покрывающих все своды, стены и столбы), посвящение приделов архангелу Михаилу (покровителю русских князей) и Георгию (патрону Ярослава), русификация многих лиц святых говорят о стремлении заказчиков росписи противопоставить Византии нечто свое, близкое молодому государству и его народу, а в лице княжеской семьи, изображенной в качестве донаторов на стенах центрального нефа,— прославить русских людей.

Роспись Софии киевской обладает жесткой, выработанной и закрепленной в Византии системой украшения храма уже в IX веке. Смысл этой системы заключается в том, чтобы дать зрителю освященное христианской религией стройное и незыблемое представление о Вселенной, показать в живописных картинах жизнь и смерть Христа и ликами святых напомнить последовательность церковного календаря, связанного с литургией. В конечном же счете эта каноническая система должна была помочь верующему в постижении «божественного смысла мироздания» [67].

Мозаики киевской Софии сосредоточены в куполе и алтаре. Они прославляют церковь небесную и церковь земную и представляют в наглядной форме крестную жертву Христа.

В первую очередь привлекают внимание: погрудная фигура Христа в куполе, словно обозревающего землю, и окружившие его четыре архангела; в парусах центрального купола — евангелисты; в подпружных арках — сорок мучеников севастийских (в западной арке они изображены в технике фрески). Триумфальную арку фланкируют фигуры Богоматери и архангела Гавриила, составляющие композицию «Благовещения» *(илл. 327, 328)*. В конхе центральной апсиды расположена фигура Богоматери Оранты, «Нерушимой стены», символизирующей земную церковь *(илл. 326)*. Богоматерь выступает здесь как защитница столицы Киевской Руси и ее жителей. Ниже Богоматери помещена «Евхаристия», изображающая причащение Христом апостолов *(илл. 330)*. Среди последних апостол Андрей, приобщивший, по легенде, народ русский к христианству. Наконец, еще ниже — в строгих фронтальных позах выстроились «отцы церкви» *(илл. 329)*. Примечательно в этой композиции изображение папы Климента, который, по преданию, умер в Корсуни и часть мощей которого попала в Киев.

Фрески Софии киевской еще ждут тщательного и глубокого научного изучения. Но и сейчас можно утверждать, что авторы их отклонились от традиционной византийской системы в отношении выбора сюжетов. Как справедливо указывают исследователи, сюжеты, посвященные Христу, избраны с определенным расчетом, акцентирующим его жертвенность и таинство евхаристии,— превращение хлеба и вина в тело и кровь бога во время литургии. Это сделано с умыслом. Видимо, авторы и заказчики росписи нашли необходимым это таинство церковной службы сделать более наглядным и понятным для сравнительно недавно обращенных христиан [68].

Поражает в киевской Софии обилие отдельных фигур святых, отшельников, святых воинов, изображения которых занимают столбы, стены, промежутки между сюжетными композициями *(илл. 331)*, обилие полос орнамента, заполняющего нейтральные места росписи. Орнамент некогда украшал нижние части стен, где в греческих храмах обычно помещалась панель из благородных пород камня, чаще всего мрамора. Характер орнамента свидетельствует о живых традициях народного искусства. Относительно свободная система расположения композиций сверху донизу не свойственна собственно византийским храмам, где живопись занимает лишь своды и верхние части стен.

Об определенной идейной направленности живописного убранства собора свидетельствует роспись четырех боковых апсид, посвященных Иоакиму и Анне — родителям Марии, апостолу Петру (а быть может, и апостолу Павлу), св. Георгию и архангелу Михаилу. Как уже говорилось, св. Георгий был патроном князя Ярослава, и этим объясняется то место, которое он занял в росписи. Архангел же Михаил издавна почитался на Руси как самый могущественный покровитель в ратном деле. Если вспомнить, что Софийский собор был заложен в память о разгроме печенегов, становится понятно, почему он введен в роспись.

Стройность, последовательность расположения различных канонических композиций и фигур в росписи Софии киевской по-своему отражают четкость мировосприятия, которое внушалось людям Киевской Руси религией, слугами церкви. Вместе с тем здесь, то есть в образах искусства, нашли в известной мере выражение мудрый взгляд народа на окружающий мир, представление о высоких нравственных качествах человека, которые обнаруживались вопреки



326. Богоматерь Оранта. Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в.



327. Архангел Гавриил. Фрагмент композиции «Благовещение». Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в.

жестоким обычаям средневековья — обычаям, получавшим при феодальной системе силу закона.

Характерно, что в живописи Киевской Руси не получили развития эсхатологические мотивы. Композиция «Страшный суд» появилась позднее, в росписи собора киевского Кирилловского монастыря. Между тем в западноевропейской живописи и скульптуре этой же эпохи ужас конца мира, идея возмездия пронизывают подавляющее большинство изобразительных ансамблей.

Решительно иным по сравнению с западным искусством выступает в Софии киевской и образ человека, святого, бога. Можно констатировать и то, что в «божественных» персонажах киевских фресок гораздо меньше отрешенности, суровой непреклонности, чем в аналогичных константинопольских ликах. Вместе с тем и в Богоматери Оранте, и в лицах апостолов и «отцов церкви», изображенных несколько наивно и грубовато, чувствуются отзвуки эллинистического искусства, воспринятые от Византии.

Необходимо отметить соответствие живописного убранства киевской Софии архитектурным формам внутри храма, их пропорциям. Мы уже говорили о том, что, несмотря на очень большие абсолютные размеры, интерьер киевского собора не подавляет человека. И огромная роль в этом принадлежит живописи. Входящего в церковь встречает величественная фигура Богоматери Оранты в конхе центральной апсиды, четко рисующаяся на сияющем золотом фоне. Изображение это главенствует в храме. Его размеры оправданы не только как смысловой узел живописной композиции интерьера, но и потому, что оно по своим пропорциям вполне отвечает размерам алтарной арки, подкупольным столбам и другим архитектурным элементам. Именно поэтому посетитель храма, сам того не замечая, устанавливает ясную масштабную связь между архитектурными формами и человеческой фигурой. Больше того — он воспринимает размер фигуры Оранты без каких-либо преувеличений по отношению к реальным людям, к своему собственному росту. И это происходит благодаря постепенному переходу (по убывающим размерам) от колоссальной Оранты к фигурам архангела и Марии в «Благовещении», от них к апостолам в «Евхаристии», ниже — к «отцам церкви». И наконец, еще ниже, совсем рядом с посетителем, оказываются фигуры святых, изображенные на столбах. Так логично решается задача приобщения зрителя к живописно-пространственной композиции.

Мозаики и фрески Софии киевской — свидетельство блестящего живописного мастерства. Рука художников уверенно очерчивает контуры фигур, сообщая им монументальность, величавость. Композиционное решение фигур и отдельных сцен отмечено уравновешенностью. Расчищенные не так давно мозаики сияют глубокими красками; соединяясь в разных сочетаниях, они создают поразительный живописный эффект. Хотя цветовое решение одежд Христа, Богоматери, святых и других персонажей несет в себе столь свойственную средневековому искусству символику, сияющий колорит здесь воспринимается как прославление человека вообще.

Не вызывает сомнения факт участия в декорации Софии киевской древнерусских мастеров, работавших, по-видимому, помощниками у греческих мозаичистов и фрескистов. Об этом свидетельствует характер лиц, лишенных суровой замкнутости византийских святых. Важной стилистической особенностью многих изображений становится линейная трактовка формы.

В целом росписи Софии киевской воплощают высокое представление о духовных возможностях человека.

Чтобы осознать всю грандиозность и разносторонность живописного ансамбля Софии киевской, необходимо коснуться росписи северной и южной лест-

ничных башен. Она не имеет ничего общего с религиозным характером внутреннего убранства храма. Здесь представлены игры на Константинопольском ипподроме и взирающие на эти игры василевс и василисса. Так, в этой светской по своему содержанию росписи киевские князья утверждали незыблемость своей власти и ее величие, равное величию ромейских императоров.

Великолепным памятником монументальной живописи начала XII века являются мозаики церкви Архангела Михаила, заложенной в 1108 году[69]. От мозаичного ансамбля сохранилась композиция «Евхаристия», а также фигуры архидиакона Стефана, Дмитрия Солунского и апостола Фаддея. По сравнению с аналогичной композицией Софии киевской «Евхаристия» церкви архангела Михаила отличается большей свободой и непринужденностью. Фигуры даются не в однообразных позах предстояния, а живописными группами, заслоняя одна другую. Лица и взоры обращены не только к Христу. Некоторые апостолы словно беседуют друг с другом. Хотя в целом композиция не выходит за рамки канона, это не исключает внутренней раскрепощенности ее персонажей.

Образы Михайловских мозаик исполнены величия, мужественности, силы. Примером может служить Дмитрий Солунский, представленный в виде блестящего рыцаря *(илл. 332)*. Как мы видели, в киевской Софии художники уделили большое внимание прославлению ратного подвига, в частности в росписях, посвященных архангелу Михаилу и св. Георгию. Изображение Дмитрия Солунского в Михайловских мозаиках преследует ту же цель. Это отважный воин, облаченный в богатые одежды и кольчугу, с копьем в одной руке и щитом в другой. Великолепно колористическое решение мозаики. Сияющий золотой фон сочетается с нежно-розовыми, лиловатыми, голубыми, синими тонами, создавая настоящую цветовую симфонию. По сравнению с весомым колоритом мозаик Софии киевской цветовой строй Михайловских мозаик кажется более изысканным.

Знакомясь с живописным ансамблем Софии киевской и мозаиками церкви Архангела Михаила, следует помнить, что это лишь часть сохранившихся памятников живописи эпохи Киевской Руси. В это время украшались фресками многочисленные храмы, о чем свидетельствуют и литературные источники и немногие фрагменты, найденные в результате археологических раскопок. Так, известно, что Успенская церковь Печерского монастыря была украшена мозаикой, фресками, иконами, авторами которых были греки. Для нас интересен не столько факт работы в Успенском соборе греческих художников, сколько то, что с ними, по преданию, связано начало деятельности первого известного нам по имени древнерусского живописца — Алимпия. Безусловно, это был выдающийся иконописец, слава о котором гремела спустя много лет после его смерти.

Изучая изобразительное искусство эпохи Киевской Руси, было бы неверно подчеркивать лишь его отличительные признаки по сравнению с искусством Византии. Возникновение в Киеве и других городах живописных ансамблей, восходивших так или иначе к Царьграду или его провинциям, связывало древнерусское искусство с художественной культурой всего



328 Богоматерь. Фрагмент композиции «Благовещение». Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в.

восточнохристианского мира. Прежде всего эти связи прослеживаются с территориями, входящими в Закавказье. Например, известно, что мозаичную смальту киевляне получали от обезов, то есть абхазцев.

Издавна существовали связи Руси с Болгарией и Сербией, что подтверждается многочисленными фактами политической и культурной жизни. Через кочевые народы, населявшие степную полосу Придонья и Прикубанья, осуществлялось взаимодействие Руси с Азербайджаном и Средней Азией. Совершенно очевидно, что Русь не сторонилась общения с Польшей



329. Отцы церкви. Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в.

и немецкими землями. Словом, развитие художественной культуры на Руси XI века свидетельствует о расширении ее связей, ее энергичном включении в общий процесс развития европейской и отчасти восточной цивилизаций эпохи средневековья.

Богатый материал для установления культурных связей дают памятники книжной миниатюры Киевской Руси. Первым среди них является «Остромирово евангелие» (1056—1057 гг.), написанное дьяконом Григорием для новгородского посадника Остромира. Декоративные элементы этой рукописи восходят к византийскому искусству, но фигуры трех евангелистов в трех заглавных листах поражают необычайной для Византии иконографией. Евангелист Лука изображен не пишущим, а принимающим от своего символа — тельца готовую рукопись. Его фигура дана в движении, и это динамичное решение заставляет вспомнить образцы западноевропейской романской миниатюры. В то же время справедливо указывается на связь живописных украшений «Остромирова евангелия» с драгоценной перегородчатой эмалью, производство которой было распространено в Киеве *(илл. 334)*.

Роскошному «Остромирову евангелию» в известной мере противостоит «Изборник Святослава» (1073 г.), выполненный дьяконом Иоанном для князя Святослава Ярославича по оригиналу, принадлежавшему болгарскому царю Борису. Орнаментальные украшения «Изборника» также близки миниатюрам греческих рукописей. Зато группы святителей и «отцов церкви», заключенные в архитектурные обрамления, не имеют ничего общего с монументальными, но стройными фигурами евангелистов «Остромирова евангелия». Это стоящие фронтально приземистые большеголовые человечки. Хотя известная миниатюра с изображением князя Святослава и его семьи в том же «Изборнике Святослава» принадлежит, по-видимому, руке другого мастера, ей свойственна та же грубоватость. В этой миниатюре особенно интересны одежды, бытовавшие в княжеской среде того времени *(илл. 333)*.

Есть веские основания считать, что живописные украшения «Остромирова евангелия», как и «Изборника Святослава», восходят к болгарской письменности и искусству [70]. В то же время здесь можно установить связи с искусством сасанидского Востока, в частности



330. Евхаристия. Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в.

в изображении полузверя-полуптицы (буквица «В» на обороте листа 290), чрезвычайно близком облику сенмурва, имеющего аналогии с древнеславянской симарглой [71].

Чрезвычайно интересна так называемая «Трирская псалтырь» («Кодекс Гертруды», 1078—1087 гг.), свидетельствующая о живых связях искусства Киевской Руси с романским Западом, в частности с регенсбургской школой миниатюры. Различают трех мастеров, украсивших эту рукопись миниатюрами, среди которых групповой портрет князя Ярополка с семьей, «Распятие», «Рождество Христово», «Богоматерь на троне» и другие. Характер фигур, орнаментация, каллиграфичность отделки — все сближает эти миниатюры с романским искусством. Мнения исследователей по поводу места происхождения миниатюр «Кодекса Гертруды» расходятся. Но, видимо, это область, имевшая постоянные и тесные связи с Западом, быть может, Владимир Волынский [72]. Однако не исключена возможность, что и в Киеве работали мастера, которым был близок художественный язык романской живописи.

Скульптура не получила широкого распространения в искусстве Киевской Руси. Круглая скульптура, видимо, полностью отсутствовала. Рельеф находил место лишь в украшении храмов (алтарные преграды, орнаментальные фризы, отделка саркофагов) и, возможно, гражданских сооружений. Летописные источники свидетельствуют, что Десятинная церковь была богато отделана рельефами, очевидно декоративными. Остались описания очевидцев, которые восхищаются обилием скульптурной декорации киевской Софии. До нашего времени дошло ничтожно мало из этого богатства. Это саркофаг Ярослава в Софийском соборе, украшенный плоским рельефом с изображением кре-



331. Святой. Роспись Софийского собора в Киеве. XI в.

стов, виноградной лозы, кипарисов, розеток. Гораздо живописнее и динамичнее два рельефа, в свое время вмонтированные в стену монастырской типографии Киево-Печерской лавры. Сюжеты их трактуются различно. Очевидно, на одном из них изображен Геракл, разрывающий пасть льва.

Примечательны также два рельефа, представляющих две близкие композиции: первая — конные воины Георгий Каппадокийский и Федор Стратилат, поражающие копьями змия, вторая — конные воины Нестор и Димитрий, которые повергли гладиатора Лия *(илл. 335)*.

Хотя наши знания о скульптуре Киевской Руси ограничиваются названными рельефами, можно и на основании этого скудного материала сделать некоторые выводы. Прежде всего обращает на себя внимание плоскостной характер рельефов, восходящий, возможно, к резьбе по дереву, которая бытовала в искусстве восточных славян. Симптоматичен «языческий» тип рельефов лаврской типографии, что обнаруживается в выборе самих сюжетов. Фигуры львов здесь восходят к каким-то восточным образцам. Это подтверждает и геральдическая система скульптурных композиций с изображением святых воинов, в которых ощущается, однако, и иконный принцип изображения.

Недостаточная изученность скульптуры Древней Руси на первых этапах ее развития затрудняет возможность окончательных выводов в отношении генезиса ее сюжетов и стилистических особенностей. Можно только констатировать известную свободу ее тематики и связь с народной скульптурой того времени.

В Киеве, да, наверное, и по всей Руси XI—XIII веков была широко распространена мелкая пластика, хотя находок этого времени совсем немного. Это главным образом резные каменные иконки, изображения на которых, несмотря на маленькие размеры, отличаются монументальностью и представительностью. К наиболее распространенным сюжетам относятся композиция «Гроб господень», образы св. воинов, князей Бориса и Глеба.

Уже в XI столетии на севере и северо-западе Руси наметилось формирование местных архитектурных и художественных школ, которые в то время, естественно, ориентировались на искусство Киева. Особенности этих школ или направлений четко определились в XII — начале XIII века, в период феодальной раздробленности. Этот процесс явственно выступает на примере Новгорода.

Входивший в XI — начале XII века в Киевское государство, Новгород обладал достаточной самостоятельностью уже в эту эпоху. Расположенный далеко от столицы, он вершил большие торговые дела. Новгородские купцы имели связи с Константинополем, но особенно интенсивно они осуществлялись с Западом через Висби на о. Готланде. Огромные северные владения Новгорода, его богатство, вольнолюбивый дух его граждан способствовали тому, что постепенно он стал освобождаться из-под опеки Киева. В 1136 году это привело к установлению боярской феодальной республики. Права князя, которого новгородцы сами приглашали, ограничивались теперь функциями военачальника. Во главе республики стояло вече. Но фактически и внутренняя и внешняя политика определялась Советом господ, состоявшим из именитых граждан во главе с посадником и новгородским архиепископом, обычно представителями наиболее родовитых боярских фамилий.

История Новгорода XII века наполнена борьбой аристократических и демократических кругов, а также групп различной ориентации в области внешней политики. Особенности этой внутренней борьбы помогают понять свободолюбивый дух Новгорода, большое значение в его жизни демократических устремлений.

Характерные тенденции в общественно-политической жизни не могли не получить отражения в культуре феодальной республики. Они наложили отпечаток на литературу, архитектуру, искусство Новгорода, они сообщили им неповторимый характер. Новгородская летопись по сравнению с княжескими сводами кажется более деловой. Ее отличает конкретность, лаконичность. То же самое относится и к сочинениям духовных пастырей Новгорода, о чем свидетельствуют поучения епископа Луки Жидяты и описание архиепископом Антонием своего паломничества в Царьград.

Лаконичность свойственна и новгородскому зодчеству. Уже в соборе св. Софии, возведенном в 1045—1050 годах, проявились местные художественные вкусы, отличающие его от Софии киевской *(илл. 336, 337)*. Этот пятинефный храм производит очень величественное и суровое впечатление. Ему присуща монументальность, которая создается гладью фасадов, расчлененных широкими лопатками и небольшими оконными проемами. Пять куполов компактной массой возвышаются над храмом. С восточной стороны им вторят три далеко выступающие апсиды, высота которых почти доходит до основания куполов. По сравнению с Софией киевской София новгородская кажется более собранной, но и менее динамичной. Движение



332. Дмитрий Солунский. Мозаика. Церковь Архангела Михаила в Киеве. 1111—1112 гг.



333. Фронтиспис. Миниатюра. «Изборник Святослава». 1073 г.

вверх здесь решительно сдерживается грузностью пластических масс. Соответственно меняется характер и выразительность интерьера. Боковые нефы и хоры благодаря шести мощным кресчатым столбам, служащим опорами сводов, отделены от центрального подкупольного пространства и представляют собой почти замкнутые ячейки.

Подобно киевским постройкам XI — начала XII века, София новгородская не была побелена. Сложенная из каменных глыб неправильной формы, скрепленных цемянкой (известковым раствором с мелко толченным кирпичом), она производила в своем первоначальном виде, очевидно, очень живописное впечатление. Впечатление нарядности здания сохранилось и после побелки благодаря лестничной башне с массивным куполом, открытым галереям и притворам, добавленным в XI—XII веках. После ограничения княжеской власти в 30-х годах XII столетия София стала городским собором и резиденцией архиепископа.

В первой четверти XII века в Новгороде было возведено несколько храмов, близких по стилю монументальному зодчеству Киевской Руси. Таковы Николо-Дворищенская церковь новгородских князей (1113 г.) и собор Рождества Богородицы Антониева монастыря (1117 г.), в настоящее время искаженный пристройками, новым покрытием и новыми главами куполов. Хотя основателем монастыря был, по преданию, богатый римлянин, храм Рождества типичен для новгородского зодчества того периода. Его план близок плану Николо-Дворищенской церкви, как и обработка фасадов, которые членятся мощными лопатками, отвечающими внутренним членениям здания. Собору придает своеобразие круглая лестничная башня, примыкающая к нему с северо-запада и несколько нарушающая симметричность общего композиционного замысла *(илл. 338)*.

Дальнейшую и уже вполне зрелую разработку композиционных и конструктивных принципов Николо-Дворищенской церкви и собора Антониева монастыря характеризует второй по величине после Софии новгородской — Георгиевский собор Юрьева монастыря (1119 г.), сооруженный мастером Петром *(илл. 339)*. Этот талантливейший зодчий своей эпохи, возможно, был строителем и двух упомянутых выше памятников новгородского зодчества.

Георгиевский трехнефный и трехкупольный храм поражает богатырской мощью внешнего облика. Вынесенная за массив здания могучая лестничная башня не нарушает его композиционной цельности: квадратная в плане, она просто неотъемлема от западного фасада. Храм пронизан ритмом устремленных ввысь вертикалей мощных лопаток, завершающихся спокойными полукружиями арок. Эти полукружия находят соответствие в плане полуциркульных апсид, поражающих своей грандиозностью. Георгиевский собор лишен каких-либо украшений. Его фасады оживлены только четырьмя рядами узких окон и ниш. Суровость, как один из характерных признаков новгородского зодчества, находит здесь свое предельное выражение.

Со второй половины XII столетия новгородское зодчество претерпевает решительные изменения. Причину, как справедливо указывают исследователи, следует искать в социальных процессах, происходивших в феодальной республике[73]. Наряду с культурой княжеской, культурой боярских верхов все отчетливее дает о себе знать культура городского населения — купцов, ремесленников. Их требования, их вкусы, несомненно, глубоко связанные с народными художественными представлениями, определили дальнейшее формирование искусства и архитектуры Новгорода. Заказчиками храмов становятся теперь и купеческие корпорации и отдельные группы новгородцев, живущих в определенном месте города. Именитый гость или боярин, возводя на свои средства храм, приспосабливает его для своих личных, семейных нужд. Наконец, общему процессу подчиняются и князья, о чем, в частности, свидетельствует церковь Спаса Преображения на Нередице, сооруженная при князе Ярославе и в принципе ничем не отличающаяся от новгородских храмов конца XII — начала XIII века.

Каков же облик новгородских храмов второй половины XII столетия? Их размеры значительно уступают княжеским церковным постройкам прошлой поры. В основе композиции этих храмов лежит куб, напоминающий простейшую клеть, что позволило отдельным исследователям говорить о влиянии народной деревянной архитектуры на каменное культовое зодчество[74]. Венчает церковь теперь один купол. Сооружение становится более компактным. Вместе с тем новгород-

ское зодчество величественно и мужественно отвечает духу того времени, когда новгородцы упорно отстаивали свою самостоятельность, предпринимали смелые экспедиции на северо-восток, вели изобилующую многими опасностями торговлю с ближними и дальними землями. Новгородские храмы по существу лишены отвлеченного религиозного характера. В этих культовых постройках нет ничего мистического, отрешенного от жизни. Они заняли подобающее им место в кипучей, полной напряжения и борьбы жизни своего времени.

Среди храмов второй половины XII столетия выделяется церковь Благовещения Благовещенского монастыря у деревни Аркажи (1179 г.), выстроенная архиепископом Ильей и известная своими фресками. Это очень простой по плану четырехстолпный одноглавый храм; его восьмискатная кровля и легкий высокий купол появились в XVI веке — в первоначальном виде он имел позакомарное покрытие. Но и сейчас эта церковь производит целостное впечатление благодаря ясному членению фасадов широкими лопатками и пластичной трактовке трех апсид.

Прекрасным памятником культового зодчества является церковь Петра и Павла на Синичьей горе (1185—1192 гг.), выстроенная жителями Лукиной улицы. Этот уличанский храм не сохранил своего первоначального покрытия (четырехскатное теперь, оно было раньше посводным-позакомарным). Обращают на себя внимание приделы в северо-западном и юго-западном углах церкви, поднятые на второй этаж и соединенные деревянным помостом. Такие приделы становятся характерными для новгородских церквей. В одном из них нередко хранилась казна купеческой корпорации или заказчика храма, другой посвящался какому-нибудь святому, обычно патрону заказчика.

В противоположность остальным новгородским постройкам, где чередуются ряды каменной кладки и плинфы, скрепленные цемянкой, церковь Петра и Павла целиком сложена из плинфы, причем ряды ее, идущие по плоскости стены, чередуются с рядами, утопленными в кладке и затертыми цемянкой. Прием этот, характерный для киевской строительной техники, остался типичным в XII веке лишь для Полоцка и Смоленска, откуда и был, очевидно, заимствован зодчим церкви Петра и Павла *(илл. 340)*.

Ко второй половине XII — началу XIII века относятся еще несколько храмов, дополняющих наше представление о новгородской архитектуре этой эпохи. Прежде всего это уже упомянутая выше церковь Спаса Нередицы (1198 г.), обладавшая уникальным фресковым ансамблем и варварски разрушенная фашистами в минувшую войну. Полностью восстановленная сейчас в своей архитектурной части, она дает представление об эволюции, которую прошло новгородское зодчество почти за сто лет. Эта четырехстолпная одноглавая церковь с тремя апсидами, крайние из которых вдвое ниже средней, поражает своей пластической осязаемостью. Словно скульптурное изваяние, выступает она на Нередицком холме, великолепно вписываясь в окружающий равнинный пейзаж. Этот княжеский храм при всей его монументальности лишен представительности княжеских сооружений раннего периода. Здесь нет лестничной башни. Как и в других новгородских церквах, ход на полати и в два придела,



334. Евангелист Лука. Миниатюра «Остромирово евангелие». 1056—1057 гг.

расположенных в западных углах, проложен в толще стены *(илл. 341, 342)*.

Более представительной и одновременно стройной по пропорциям выглядит церковь Георгия в Старой Ладоге. К интересным памятникам архитектуры принадлежит Кирилловский собор (1196 г.), строителем которого был Коров Яковлевич — единственный известный по имени новгородский зодчий этой эпохи, а также церковь Ильи на Славне (1198—1202 гг.), перестроенная в 1455 году, как гласит летопись, «на старой основе», то есть повторившая первоначальный облик. Но особенно примечательна церковь Параскевы Пятницы (1207 г.). Сооруженная «заморскими купцами», она несет черты, незнакомые другим новгородским постройкам *(илл. 344)*. Здесь три притвора — с севера, юга и запада; две крайние апсиды не полукруглой, а прямоугольной формы; здесь трехлопастное покрытие, пучки пилястр на углах здания и притворов; в архитектурных формах подчеркнута устремленность вверх. Все эти особенности позволяют провести аналогию между церковью Параскевы Пятницы и памятниками смоленского зодчества, в частности церковью Михаила Архангела на Смядыни (1194 г.).

Факт творческого заимствования, очевидный в храме Параскевы Пятницы, свидетельствует, что архитектура Новгорода развивалась не в изоляции от других областей Руси. Несомненно, эта связь выглядела бы отчетливее и шире, если бы до нас дошло больше памятников того времени.

Гораздо больший материал о живом культурном общении с другими землями дает живопись Новгорода.



335. Рельеф из типографии Киево-Печерской лавры. XI в.

Не вызывает сомнения, что искусство живописи существовало в Новгороде уже в XI веке. Правда, лишь фрагмент росписи Мартирьевской паперти Софийского собора с изображением Константина и Елены можно датировать этим столетием на основании надписи уставным письмом. Причем фреска выдает руку опытного мастера, а надпись «Олена» говорит, что он новгородец. Отсутствие аналогии этому памятнику в других городах России может служить доказательством тому, что уже в XI веке новгородская живопись могла противопоставить живописи Киева свои оригинальные творческие искания.

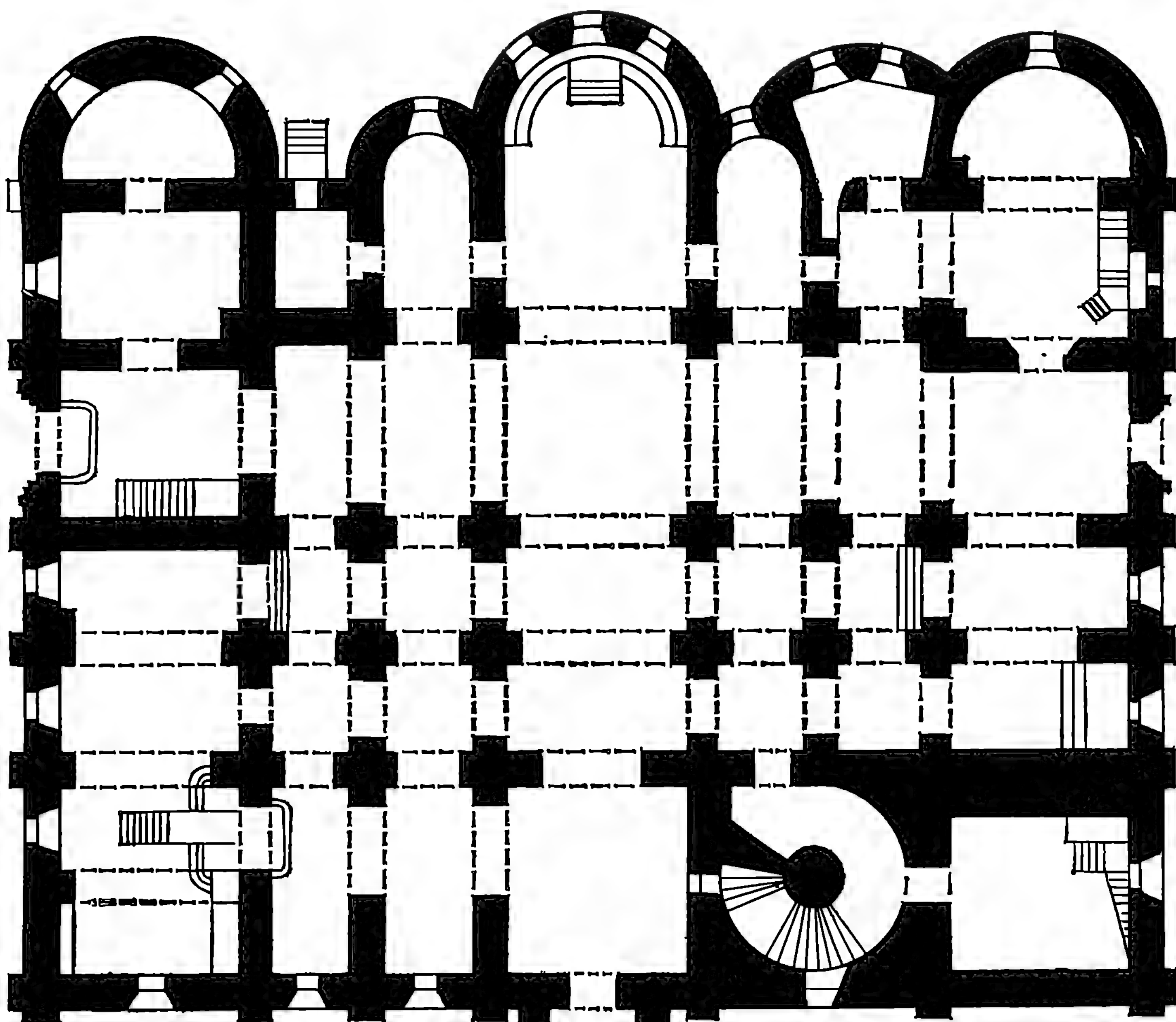
Памятники новгородской живописи первой четверти XII века отличаются стилистическим многообразием. Изучая их, можно с большой долей вероятности указать на источники, которыми пользовались фрескисты. Прежде всего это было искусство Киева. Возможно, что в Новгороде трудились сами киевские мастера, но в то же время у нас нет никаких оснований сомневаться в том, что среди новгородцев не было художников, способных их заменить.

Среди дошедших до нас памятников живописи Новгорода XII века первое место по времени исполнения занимают фрески Софийского собора, расписанного, по свидетельству летописи, в 1108 году. Фрагменты этой росписи немногочисленны, некоторые из них утрачены в Великую Отечественную войну (в частности, фигура Вседержителя в куполе). Сохранившиеся фигуры пророков в барабане купола и расчищенные фигуры святителей в проходах из средней апсиды в боковые живо напоминают о торжественном и монументальном искусстве Киева XI столетия. Величественные позы, спокойные жесты, сосредоточенные лица — все это чрезвычайно близко изображениям Софии киевской. Спорным представляется вопрос о первоисточниках новгородских композиций. Одни исследователи отмечают в них традиции восточнохристианского искусства с его архаизирующими тенденциями, которые проявляются в застылости фронтальных поз, тяжеловесности фигур, восточном типе лиц[75]. Другие видят здесь классически ясное и благородное в своей простоте искусство константинопольской школы[76]. Думается, что для раскрытия своеобразия изображений Софии новгородской, помимо поисков первоисточников, не менее важно выяснить связи с направлениями, существовавшими в древнерусской живописи XI столетия. Русские надписи, сопровождающие фрески, говорят сами за себя. Весьма интересно установить, кто создавал эти фрески — киевляне или новгородцы, а также, какую линию в живописи Киева они продолжали. На этот вопрос сейчас ответить сложно.

Роспись собора Софии новгородской разновременна: если верить летописи, храм был расписан в 1108 году, но его притворы украшались фресками значительно позже. Изысканиями последних лет в южном притворе (Мартирьевская паперть) обнаружена композиция «Деисуса», относящаяся к концу XII века[77].

Образы византийской живописи легли в основу фресок Николо-Дворищенского собора (фрагменты «Страшного суда» и «Иова на гноище»). Особенно запоминается образ жены Иова. Здесь ощущается тонкость и благородство лучших произведений византийского искусства.

336, 337. Софийский собор в Новгороде. 1045—1050 гг. Общий вид и план



Традиции киевского искусства прослеживаются в росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря (фрагменты фигур святителей в барабане купола лестничной башни). В то же время в них отмечается нарастание собственно новгородских черт.

Особое место в новгородской живописи первой половины XII века занимают фрески собора Рождества Богородицы Антониева монастыря *(илл. 346)*. Сохранившиеся в весьма поврежденном состоянии лишь в диаконнике (две сцены из жизни Иоанна Крестителя) и жертвеннике (композиция «Сретения», фигуры и головы святителей), они убедительно говорят о связях новгородской живописи с романским искусством Запада[78]. Близость эта не случайное явление в художественной культуре Новгорода. Торговые сношения и военные экспедиции новгородцев на Запад не могли не оставить материальных свидетельств. Великолепный пример тому — известные металлические Корсунские врата, выполненные в Магдебурге (1152—1154 гг.), рельефные изображения которых дополнены



338. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1117 г.

в начале XIV века автопортретом новгородского ремесленника — скульптора Авраама. Новгородские художники знали лиможские эмали. Можно не сомневаться, что и многие другие изделия романских мастеров были известны новгородцам. Не исключена возможность, что романские ремесленники и живописцы посещали Новгород, как, в свою очередь, и отдельные новгородские художники бывали в западных землях, где могли познакомиться с романским искусством гораздо полнее и глубже, чем по тем случайным вещам, которые попадали в их родной город.

Таким образом, наличие влияний романской живописи во фресках Антониева монастыря, очевидно, не исключительный факт в художественной культуре Новгорода. Это суровое, мужественное и грубоватое искусство имеет мало точек соприкосновения с Византией. Манера письма здесь свободная, живописная. Красочная гамма — холодная и тяжелая — очень специфична, как и типы святителей с правильными чертами лица. Дух суровости и стойкости, прямолинейность выражения чувств, всегда внутренне напряженных,— все это свойственно образам романского искусства и вместе с тем близко новгородским мастерам. Обращение к романскому искусству не пропадает втуне, на определенном этапе оно обогащает новгородскую монументальную живопись.

В Новгороде, несомненно, процветала и миниатюрная живопись. Это подтверждает так называемое «Мстиславово евангелие», выполненное для новгородской церкви Благовещения на Городище Алексой, сыном попа Лазаря, между 1103—1117 годами, по заказу князя Мстислава Владимировича. Четыре миниатюры с фигурами евангелистов близки аналогичным изображениям «Остромирова евангелия», но значительно



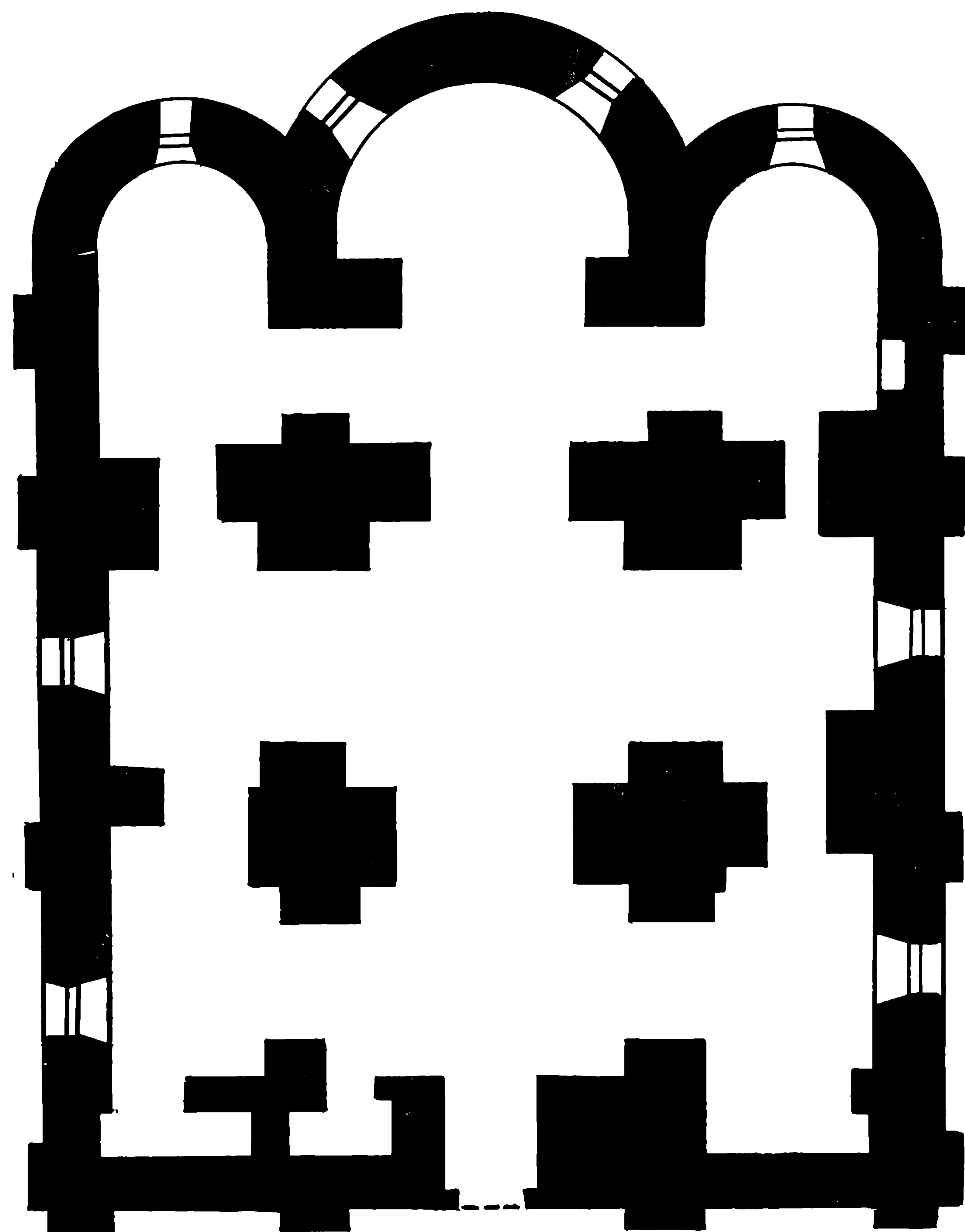
339. Петр. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. 1119 г.

упрощены по сравнению с последним. Кисть художника не столь мастерская, но вместе с тем написанные им фигуры евангелистов обладают большой выразительностью. В них ощущается энергия и сила. В какой-то мере они предвосхищают образы новгородской живописи последней четверти XII столетия *(илл. 343)*.

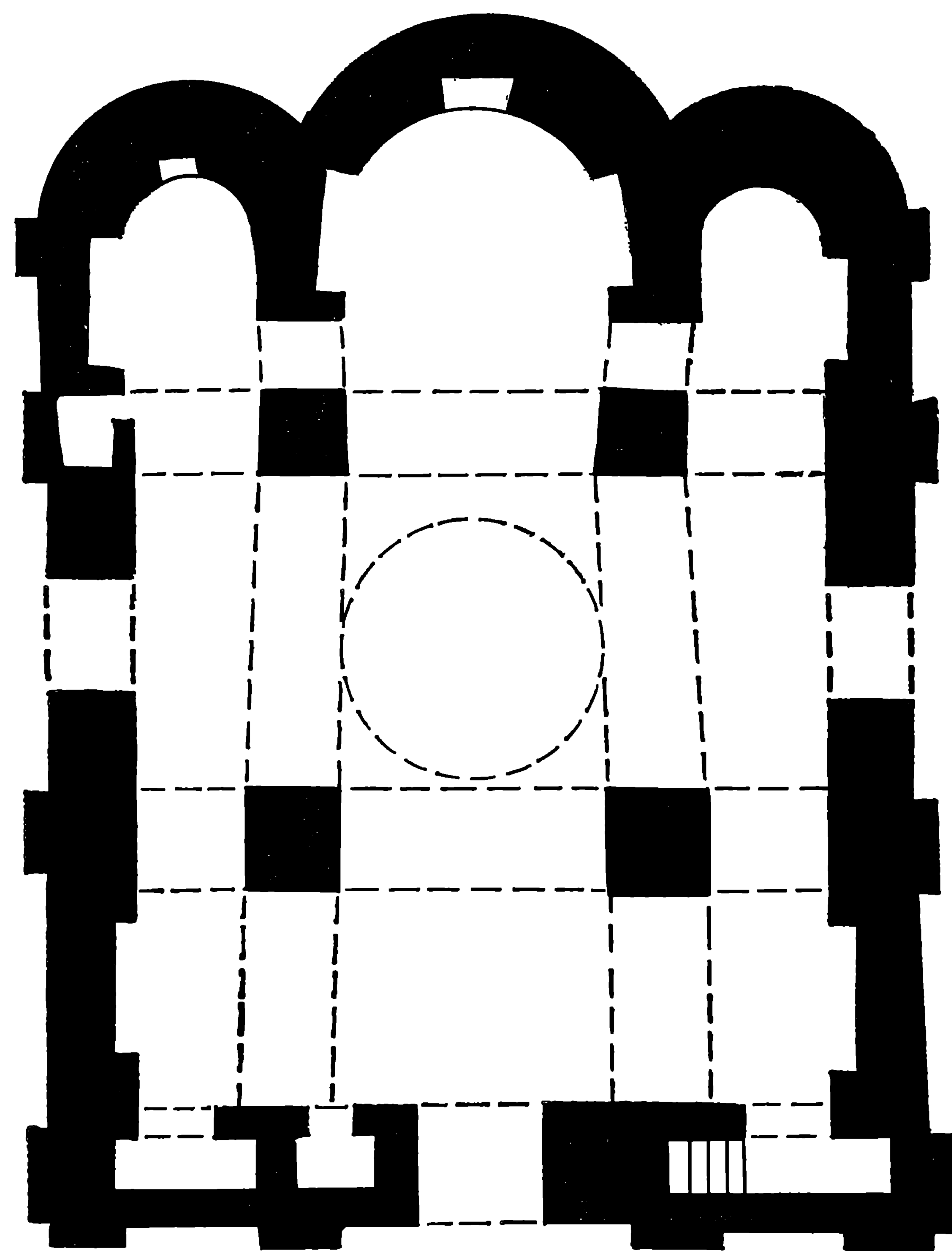
Ко второй половине XII века новгородская живопись обретает свое собственное лицо. Религиозные идеи облекаются в ней в образы, исполненные непосредственности и прямоты чувств. Впрочем, живопись этой эпохи не едина по стилистическим признакам, что особенно ясно выступает на примере иконописи. В ней ощущаются и аристократические вкусы и глубоко народные импульсы. Такая разноликость — явление в известной мере закономерное в условиях жизни Новгорода того времени, когда на почве социальных противоречий сталкивались различные тенденции. Конечно, нельзя механически сопоставлять эти противоречия с явлениями искусства. Однако то, что опосредованно они находили выражение в искусстве, в частности в живописи, представляется несомненным.

Уже в самом раннем памятнике новгородской живописи второй половины XII века — фресках церкви Благовещения Благовещенского монастыря (1189 г.) выступают ее своеобразные черты — конкретность трактовки различных «священных» событий, экспрессивность образов отдельных святых. Некоторые особенности росписи предвосхищают знаменитые фрески церкви Спаса Нередицы. Это в первую очередь касается отдельных фигур в арках, ведущих из жертвенника и диаконника в алтарь. Голова неизвестного святого поражает экспрессией выражения, необыкновенной силой духа. Твердость, предельная суровость изображенного здесь человека выражены прямолинейно, без психологических нюансов, и вместе с тем очень впечатляюще. Обращают на себя внимание живописные приемы, которыми художник достигает художественной выразительности. Мягкая живописная манера уступает здесь место линейной проработке форм: волосы, борода, складки на лбу, скулы, брови расчерчены уверенной кистью и порой обретают орнаментальный характер. Незаметные на первый взгляд отклонения от строгой симметрии оживляют мимику лица.

Определенность, четкость и ясность выражения замысла присущи и фресковым циклам, расположенным в жертвеннике и диаконнике церкви Благовещения: в жертвеннике — сцены из жизни Богоматери, в диаконнике — из жизни Иоанна Предтечи ***(илл. 345)***. Их выполняли, видимо, два художника, творческая индивидуальность которых выступает достаточно отчетливо. Фрески, посвященные Крестителю, отличаются изяществом и выразительностью плавных линейных ритмов. Прежде всего это касается фигуры танцующей



340. Церковь Петра и Павла на Синичьей горе в Новгороде 1185—1192 гг. План



341. Церковь Спаса Нередицы в Новгороде. 1198 г. План



342. Церковь Спаса Нередицы в Новгороде. 1198 г.



343. Евангелист Миниатюра. «Мстиславово евангелие». 1103—1117 гг.

Саломеи. В трактовке некоторых сцен мастер кажется очень свободным от иконографических схем. Отдельные фигуры словно навеяны реальной жизнью, например юноша, несущий корзину. Исполнитель фресок в жертвеннике — художник торжественно-монументального склада. В сценах, им изображенных, совершенно отсутствует «жанровый» момент. Им свойственно нечто эпическое. Это достигается масштабом фигур, намного превосходящих величину фигур в композициях диаконника, и самое главное, живописно-пластической лепкой. В построении этих фигур, в соотношении их отдельных частей нетрудно ощутить геометрический костяк.

Нелегко говорить о колорите фресок. Многие из них в плохой сохранности. И все же следует отметить их живописность, мастерское применение зеленых, голубых, розовых, охряных, коричневатых тонов.

Роспись церкви св. Георгия в Старой Ладоге выполнена, видимо, в том же десятилетии, что и фрески церкви Благовещения. Хотя сохранилась она далеко не полностью, можно в целом представить ее замысел. В противоположность Софии киевской и Софии новгородской, в куполе здесь изображен не Вседержитель, а композиция «Вознесения». Сравнение с некоторыми росписями Афона и Италии заставляет исследователя этих фресок В. Н. Лазарева утверждать, что источник их — не Константинополь, а провинциальные школы византийской живописи [79]. Вместе с тем тот же ученый подчеркивает наличие в данной росписи целого ряда местных особенностей (изображение популярных в Новгороде святых, обилие орнаментальных украшений и т. д.), что позволяет говорить о фресках Старой Ладоги как о самобытном и оригинальном явлении в древнерусской живописи второй половины XII века [80].

Необходимо отметить высокий художественный уровень ладожской росписи, композиционное мастерство ее авторов, многоцветность красочной гаммы. Линейная проработка форм порой очень изысканна и свободна. Великолепна композиция «Чудо Георгия о змие». Она отличается большой цельностью, уравновешенностью. Мастерской кистью обрисованы силуэт коня и фигура всадника, облаченного в синий хитон, золотые доспехи и коричнево-красный плащ. В этом всаднике ощущается не столько сила, сколько рыцарская элегантность. Художник представил момент, когда доблестный воин освобождает царевну, которая ведет на поводке дракона, словно комнатную собачонку... Есть в этой композиции и простодушие народной сказки, и умение замечать в жизни изящное и тонкое, и склонность к торжественному эпическому повествованию *(илл. 348)*.

Разумеется, такое толкование композиции «Чудо Георгия о змие» не должно привести к выводу, что вся роспись церкви в Старой Ладоге наделена теми же качествами. В целом — это искусство суровое и очень сдержанное. В лицах пророков (в барабане купола), святителей (в алтаре), в ликах святых (на стенах и столбах) ощущается душевная стойкость, твердая уверенность в своих убеждениях *(илл. 347)*. Конечно, здесь еще нельзя говорить об индивидуальной характерности в нашем понимании этого слова. По существу, перед нами один характер — характер неумолимый, непреклонный и твердый. Может быть, только в образе св. Николая уже можно подметить черты душевной теплоты, что станет типичным для трактовки образа этого святого в древнерусском искусстве.

Гибель фресок церкви Спаса Преображения на Нередице, разрушенной фашистами,— невосполнимая утрата не только для русской, но и для всей европейской средневековой живописи. Росписи, созданные вскоре после постройки храма (1199 г.), представляли собой законченный живописный ансамбль, дающий представление о составе, композиционном и живописном строе украшений древнерусской церкви домонгольского времени.

Фрески покрывали интерьер Нередицы сверху донизу. Непрерывными лентами они стлались по стенам, словно цветистый ковер. Последовательная система здесь соблюдалась лишь в местонахождении определенных композиций. В алтарной апсиде находилась фигура Богоматери Оранты, ниже шли традиционные фронтальные фигуры святителей и композиция «Евхаристия»; в жертвеннике — фигура Богоматери типа Знамения *(илл. 350)*, а также фигуры святых отцов. Но главным здесь был цикл сцен из жизни Иоакима и Анны. Диаконник, так же, как и в церкви Благовещения, посвящался Иоанну Крестителю; здесь же располагались фигуры святых жен, среди которых чрезвычайно интересно изображение св. Рипсимии, особенно чтимой на Кавказе. Кстати, следует отметить и другие аналогии с кавказскими росписями — иконо-



344. Церковь Параскевы Пятницы в Новгороде. 1207 г.



345. Сцена из жития Иоанна Предтечи. Роспись церкви Благовещения Благовещенского монастыря в Новгороде. 1189 г.

графический извод жития Иоанна Предтечи, возможно, образ святой Нины, купольная композиция «Вознесение», использование малоазийских источников.

Стены и своды Нередицы занимали новозаветные и ветхозаветные сцены, среди которых выделялся цикл «Страстей». Здесь же был изображен князь Ярослав Всеволодович, подносящий модель церкви Христу (фреска относится к 1246 г.).

Особенный интерес представляла композиция «Страшный суд», расположенная на западной стене центрального нефа и частично заходившая на стены северного и южного нефов. Эта монументальная композиция изобиловала подробностями, дающими представление об удивительной конкретности мировосприятия новгородцев конца XII столетия. Помимо различных персонификаций (ад в виде сатаны, земля в виде женщины на фантастическом звере и т. д.), здесь были образы, имеющие определенный социальный смысл. Таков, например, богач, сидящий в огне и умоляющий Авраама облегчить его страдания *(илл. 351)*. Богач просит не только жестами, здесь же приведены слова, которые он якобы произносит: «Отче Авраме, помилуи мя и посли Лазоря, да омочить пьрстъ свои въ воде и устудить ми языкъ, изъмагаю бо въ пламени семь». Эта мольба остается без ответа. Зато сатана, подносящий богачу сосуд с огнем, предлагает последнему: «Дроуже богатыи испеи горящаго пламени». Вся сцена, что подчеркнуто надписью, трактована художником в откровенно гротескном плане. Здесь не только, как обычно отмечается, насмешливый юмор. Здесь злое и меткое разоблачение тех, кто накопление неправедных богатств ставит во главу угла своего существования. Можно себе представить, как злободневно звучал этот эпизод из «Страшного суда» на фоне общественных столкновений, которые имели место в жизни Новгорода. Не случайно художник придает всей сцене в известной мере шутовской характер. Грузной, неуклюжей фигуре богача он противопоставляет гротескное изображение сатаны с дыбом стоящими волосами и большим кольцом в правом ухе, одетого в смешной наряд. Не скопирован ли облик сатаны с персонажа каких-либо народных действ, возможно, происходивших в Новгороде, как и в других средневековых городах? Это предположение может быть подтверждено тем, что в росписи Нередицы немало жизненных наблюдений. К ним относится, например, группа зрителей в сцене «Крещение» *(илл. 349)*. Один из них, сняв рубашку, видимо, также собирается окунуться в воды Иордана. Да и многие святые, отцы церкви, мужи и жены, изображенные в росписи, производят очень жизненное впечатление. Конечно, художники, расписывавшие храм, следовали определенным иконографическим образцам, но так же несомненно, что они привносили в облик своих персонажей черты современников *(илл. 352, 353)*.

Сложная по своему составу, по числу художников, работавших здесь (их было около десяти), нередицкая роспись вызывала удивление живописной цельностью.

Живописная манера авторов нередицкой росписи различна. Некоторые из них пишут свободно, мягко моделируя форму. Другие более склонны к суховато-графической манере. Третьи пытаются сочетать то и другое. Но это не приводит к разнобою. Манера, техника исполнения здесь отступают на второй план, ибо все художники вдохновлены одной целью. Отсюда живописное единство росписи.



346. Голова юноши. Фрагмент росписи собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1117 г.

Памятников иконописи домонгольской эпохи сохранилось не так много. В значительной мере это объясняется гибелью большинства художественных центров во время монгольского нашествия. Правда, Новгороду в этом отношении повезло. Он избежал разгрома. И хотя пожары и само время скрыли от нас — в этом можно не сомневаться — очень много произведений иконописи XII — начала XIII столетия, здесь сохранилось больше всего икон этой эпохи. Они дают отчетливое представление о характере этого величественного, монументального искусства.

В новгородской иконописи конца XII века можно выделить два направления. Первое из них представляли художники, ориентировавшиеся на Константинополь. Под их кистью возникли образы величавые, значительные. Чеканная форма этого круга икон свидетельствует о зрелости большого искусства. Их монументальный строй как нельзя лучше отвечает характеру всей художественной культуры того времени. Второе, более позднее направление позволяет понять иную тенденцию в развитии новгородской культуры. Если авторы икон первого круга ориентировались на



347. Голова неизвестного пророка. Фрагмент росписи церкви Георгия в Старой Ладоге. Около 1167 г.



348. Чудо Георгия о змие. Роспись диаконника церкви Георгия в Старой Ладоге. Около 1167 г.



349. Крещение. Роспись церкви Спаса Нередицы в Новгороде 1199 г.

вкусы аристократической части новгородского общества, то иконописцы второго направления принимали во внимание вкусы гораздо более широких слоев городского люда и утверждали местные, самобытные начала в искусстве этой эпохи. Иконам второго круга присущи непосредственность примитива и та самая конкретность выражения чувств и мыслей, которые в высшей степени свойственны фрескам Нередицы. Эта конкретность выступает и в пластически-живописном решении образа, и в любви к ярким красочным сочетаниям, и, конечно, в трактовке изображаемого.

Концом XII — началом XIII столетия датируется «Устюжское Благовещение» (Государственная Третьяковская галерея, *илл. 354*), которое происходит из новгородского Юрьева монастыря. В этой большой иконе привлекает спокойная торжественность образов. Традиционный сюжет трактуется художником в плане многозначительного события. Жест архангела Гавриила воспринимается как намек на нечто сокровенное, как весть и как благословение Марии, которой предначертано даровать миру младенца Христа. Композиция иконы отличается предельной простотой, но в этой простоте и таится ее впечатляющая сила. Прекрасному и строгому лику архангела, облаченному в темножелтый хитон и золотистый гиматий, художник противопоставляет открытое и спокойное лицо Богоматери, темно-синие и вишневые одежды которой сообщают фигуре устойчивость. Золотой фон создает ту ирреальную среду, которая усиливает возвышенный характер образов.

Другой памятник этого же первого круга икон — «Спас Нерукотворный» (Государственная Третьяковская галерея, *илл. 355*). В облике Христа, исполненном сдержанной силы и глубокой сосредоточенности, угадывается идеал человека того времени. И вместе с тем лик Христа отмечен отрешенностью от всего житейского, повседневного. Формы этого строгого лица мягко перетекают одна в другую. Безупречен разрез широко открытых глаз, устремленных мимо зрителя. Ритмические повторы прядей волос, разделенных золотыми нитями, напоминают орнаментальный узор, встречающийся в староладожской и аркажской росписях. Это не может не служить доказательством влияния иконописи на стенную живопись.

Впрочем, существовало и обратное влияние. На обороте «Спаса Нерукотворного» изображена композиция «Поклонение кресту». В типах ангелов и, что еще важнее, в самой живописной манере очень много сходства



350. Богоматерь Знамение Роспись церкви Спаса Нередицы в Новгороде. 1199 г.



351. Богач и дьявол. Фрагмент композиции «Страшный суд». Роспись церкви Спаса Нередицы в Новгороде. 1199 г.



352 Пророк Моисей. Фрагмент композиции «Страшный суд». Роспись церкви Спаса Нередицы в Новгороде. 1199 г.

с нередицкой росписью. Такое сочетание на одной доске двух живописных манер могло бы привести к мысли, что лицевая и оборотная стороны иконы написаны в разное время, значительно отдаленное друг от друга. Однако подобный вывод опровергается тем, что на некоторых памятниках эти две манеры мирно соседствуют. Свидетельство тому икона «Николай Чудотворец», находящаяся в Третьяковской галерее (начало XIII в.). Фигура святого написана в традициях искусства «Спаса Нерукотворного» и «Устюжского Благовещения», хотя здесь несомненно смягчение суровости, свойственной новгородской живописи второй половины XII столетия. Зато фигурки святых на полях иконы демонстрируют отказ от плавной и мягкой живописной манеры. Они написаны гораздо свободнее, в них мастер с любовью использует открытые яркие цвета.

К памятникам первого круга относятся еще следующие великолепные произведения: «Архангел» (конец XII в., Государственный Русский музей, *илл. 356*), «Успение» (первая половина XIII в., Государственная Третьяковская галерея, *илл. 357*), «Св. Георгий» (XII в., Оружейная палата Московского Кремля) и некоторые другие. Всем им присущ возвышенный характер образа, монументальность, торжественность. Все они отличаются удивительной цельностью и благородной простотой.

Возможности второго направления в новгородской иконописи в полную меру обнаружились в XIII столетии, особенно после монгольского нашествия, когда все сложнее стало осуществлять сношения с Константинополем, Болгарией, Сербией и Кавказом. Новгородские художники, по-прежнему чтя авторитет Византии, теперь гораздо свободнее пользовались традиционными сюжетами. Иконы этого круга не блещут особым мастерством, в них нет той образной величавости, которая свойственна иконописи первого направления. Но это искупается непосредственностью и конкретностью изображения, их, хочется сказать, земной силой, хотя их религиозный смысл ни в коей мере не подвергается сомнению.

В иконе «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» (вторая половина XIII в., Государственный Русский музей, *илл. 358*) сопоставляется огромная центральная фигура и чуть ли не втрое меньшие фигуры по сторонам. Словно художник хотел, чтобы никто не сомневался, кто здесь главный персонаж, а кто второстепенный. Характер образов, их трактовка заставляют



353 Евангелист Лука. Фрагмент композиции «Страшный суд». Роспись церкви Спаса Нередицы в Новгороде. 1199 г.



354. Устюжское Благовещение. Икона. Конец XII — начало XIII в.



355. Спас Нерукотворный. Икона. Конец XII в.

вспомнить о двоеверии, долго бытовавшем в Древней Руси. Иоанн напоминает грубо вырубленного идола — так столпообразна его фигура, так статична его поза. Примечательна надпись около его головы — «Еван», свидетельствующая об особенностях новгородского говора. Колористическая гамма иконы рассчитана на мгновенную реакцию зрителя. Интенсивный красный цвет фона сочетается с ярко-желтыми и синими тонами. В этом броском сочетании нет ничего от деликатных и тонких сопоставлений приглушенных тонов таких икон, как «Спас Нерукотворный» или «Устюжское Благовещение». Зато в последних нет той острой выразительности лиц, того скрытого за внешней оболочкой напряжения чувств, которые столь характерны для персонажей иконы «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий».

Оттенок простодушия присутствует и в иконе «Христос и святые» (вторая половина XIII в.), в «Царских вратах» из села Кривого (того же времени) и в иконе «Георгий с житием» (начало XIV в.). В этих произведениях явно обнаруживается желание художника отойти от возвышенной символики новгородских икон первого круга и передать самыми простыми, но выразительными средствами свое понимание идеального, не претендуя на особую глубину его воплощения, однако с чувством искренней веры в этот идеал. Здесь опять-таки следует видеть отражение процесса постепенного смягчения византийских канонов, их неожиданной трансформации на русской почве. Отказ от непримиримой догматичности византийского искусства сопровождался в новгородской живописи интересом к реальному, земному. Яркое свидетельство тому икона «Николая Чудотворца» (1294 г.) из церкви Николы на Липне — первая подписанная и точно датированная икона Древней Руси. Автор ее Алекса Петров.

О стремлении новгородских художников средствами живописи отразить свое представление о мире и человеке говорят рукописи, в инициалах которых встречаются человеческие фигурки, доказывающие наблюдательность авторов. В большой степени дополняет наши сведения о новгородском искусстве тератологический орнамент новгородских манускриптов, который достигает зрелости в XIV веке.

Чтобы получить более полное представление об архитектуре и живописи северных областей Руси XII столетия, необходимо хотя бы кратко коснуться искусства «младшего брата» Новгорода — Пскова. Каменное строительство здесь началось во второй половине XII столетия, когда была возведена церковь Дмитрия Солунского, о которой известно из летописных источников. Но, естественно, гораздо больше может дать хорошо сохранившийся великолепный памятник культового зодчества той поры — собор Спаса Преображения Мирожского монастыря (ок. 1156 г., *илл. 359*). Уже в этой ранней постройке проявляются характерные черты псковского зодчества — суровость и вместе с тем особая теплота архитектурного образа. Чрезвычайно интересна первоначальная конфигурация этого четырехстолпного одноглавого крестовокупольного храма. Его западные угловые членения были понижены, что находило соответствие и в крайних апсидах, которые непосредственно примыкают к поперечному нефу. Эффект пирамидальности был, таким образом, очень сильно выражен в здании. Впрочем, уже вскоре угловые западные членения были доведены до высоты главных нефов, и фасад приобрел типичное трехчастное членение с позакомарным завершением. В настоящем виде храм Спаса поражает мощью широкого и низкого барабана со шлемовидной главой, которому вторит полукружие такой же мощной средней апсиды. Собор выглядит могучим богатырем, крепко стоящим на земле.

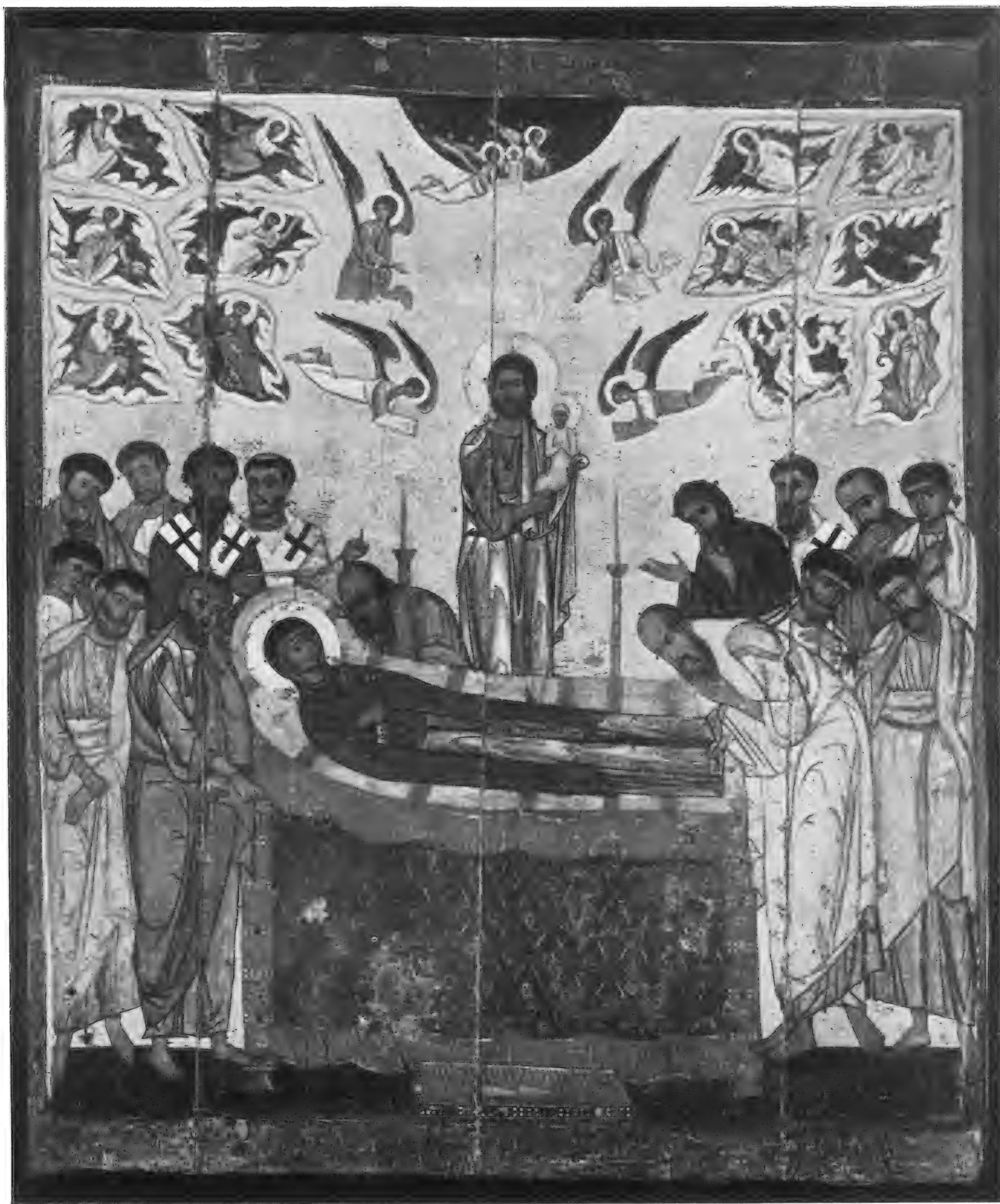
Собор Мирожского монастыря знаменит фресками, созданными вскоре после его сооружения. Хотя расчищены они еще далеко не полностью, состав росписи достаточно ясен. Этот состав, а также стройность, архитектоничность общего решения, как и отдельных композиций, говорят об ориентации на классическое византийское искусство. Вместе с тем необычное для храмовых росписей Руси этого времени изображение в конхе алтаря «Деисуса», а не Богоматери Оранты, существенные отличия таких центральных композиций, как «Рождество Христово», «Успение», «Сошествие святого духа» и ряд других характерных особенностей, свидетельствуют не только об использовании малоазийских источников и об аналогиях с росписями Италии [81], но и об оригинальности всего этого великолепного живописного ансамбля в целом.

Росписи собора Спаса Преображения — искусство предельно сдержанное и вместе с тем очень эмоциональное. Прекрасно передают художники высокие драматические чувства — скорби, печали, отчаяния («Успение», «Оплакивание» и др.), избегая, однако, резких патетических жестов и движений. Отсюда эпичность живописного повествования, его торжественность *(илл. 360)*. С большим мастерством пользуются авторы росписи линией; с ее помощью выразительно очерчиваются силуэты фигур и предметов, она играет основополагающую роль в трактовке складок одежды, в обрисовке черт лица. Колорит фресок холодноватый и ясный. В нем господствуют голубоватые, зеленоватые, охристые тона.

Роспись храма Мирожского монастыря — уникальный памятник живописи домонгольской поры, который еще требует дальнейшего серьезного и обстоятельного изучения. Хотя в ней еще нет или очень мало специфически псковского, можно смело утверждать, что она вносит существенный акцент в общую картину монументальной живописи второй половины XII века. Она — свидетельство многообразия искусства Древней Руси домонгольского периода, широкого использования мастерами самых различных источников, свидетельство огромных возможностей живописи, сумевшей затронуть очень широкий диапазон мыслей и чувств людей того времени, а также откликаться на вполне определенные общественные устремления и политические конфликты. В этом отношении большой интерес представляют выводы М. Н. Соболевой, которая видит в программе росписи Мирожского собора и акцентировке ее отдельных сюжетов отражение борьбы Юрия Долгорукого против киевского князя Изяслава и его победы над этим князем [82]. Однако не следует упрощать мирожскую роспись, связывая ее лишь с политическими событиями того времени. Содержание ее, несомненно, и шире и глубже. Как и вся живопись



356. Голова архангела. Икона. Конец XII в.



357. Успение. Икона. Первая половина XIII в.



358. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий. Икона. Вторая половина XIII в.

этой эпохи, она прежде всего свидетельствует о богатой и сложной интеллектуальной, духовной, художественной жизни древнерусского общества XII века.

Новгородское и псковское зодчество и живопись органично вошли в общий процесс развития художественной культуры Руси домонгольской поры. Их достижения впоследствии вливаются в общий поток развития древнерусского искусства, обладая, однако, долгое время неповторимыми чертами.

Уже в середине XII столетия Владимиро-Суздальское княжество превратилось в одно из крупнейших по силе и значительности феодальных образований на северо-востоке Руси. Юрий Долгорукий, укрепляя могущество княжества, всю жизнь не оставлял мысли стать владыкой Киева. Сын Юрия — Андрей, продолжив политику отца, устремил свое внимание на укрепление отчины, опираясь на посадские слои Владимира и стремясь ограничить влияние именитого боярства. Этот «самовластец», подчинив своей внешней политике многих князей, ставил перед собой далеко идущую цель объединения Руси под властью одного самодержца. В условиях феодальной раздробленности он пытался затмить славу Киева. После трехлетней усобицы, вызванной убийством Андрея боярами, княжение перешло в руки его брата Всеволода. При нем Владимиро-Суздальское княжество достигло наибольшего могущества.

В искусстве и зодчестве Владимиро-Суздальского княжества сочетаются в едином сплаве идеи утверждения княжеской власти и те новые тенденции в художественной культуре, которые были характерны для всего древнерусского искусства второй половины XII века.

Великий литературный памятник Древней Руси — «Слово о полку Игореве» возник в то же время, когда обрело свои зрелые формы искусство Владимиро-Суздаля. Призыв к объединению и протест против бесконечных феодальных распрей — лейтмотив «Слова» — находят выражение в искусстве Владимиро-Суздальской земли. Художественные идеи, осуществленные в творениях мастеров этого княжества, заключали в себе поиски типично русских черт искусства и архитектуры. Естественно, что это лишь начало процесса, и трудно судить, к чему бы он привел, не будь татаро-монгольского ига. Но обращение позднее московских художников к искусству Владимиро-Суздальского края, а главное, сам характер этого искусства говорят за то, что именно здесь были брошены семена, которые должны были дать богатые всходы.

Созданное владимирскими мастерами великолепно по силе художественного воздействия, по глубине идей и совершенству формальных решений. Архитектура Владимиро-Суздаля, ее декоративная скульптура не имеют себе равных в художественной культуре Древней Руси.

Формирование владимиро-суздальского зодчества началось в княжение Юрия Долгорукого. Жестокие феодальные войны вынуждали этого князя направлять всю свою энергию на строительство крепостей — важнейших пунктов обороны княжества. Суровый и мужественный характер культовой архитектуры этого времени в значительной мере объясняется тем, что возводимые храмы, как правило, включались в зону строительства оборонных сооружений. Само это тревожное время, наполненное междоусобицами, распрями, жестокостями, наложило на зодчество времени Юрия Долгорукова отпечаток богатырской мощи, неприступности, воинственности.

Прежде чем остановиться на некоторых памятниках, необходимо обратить внимание на технику строительства во Владимиро-Суздальском княжестве. Здания здесь возводились из великолепно пригнанных друг к другу квадров белого камня, что сообщает сооружению геометрическую четкость и определенность. Здесь не встретишь небрежности новгородских мастеров в соотношении частей плана или толщины стен и столбов. Все выверено до мелочей, все детали соотнесены с целым, так что нетрудно установить модуль, определяющий размеры храма в целом и его различные части. Так, модулем Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском является толщина столба и стены, а вся композиция здания построена на кратных отношениях горизонтальных и вертикальных пропорций [83].

Строительная техника, присущая сооружениям Владимиро-Суздальской земли, не местного происхождения. Мастерами были выходцы из Галицкой Руси. Оттуда, из Галича, пришли строители, не только великолепно усвоившие технику каменной кладки, но и воспринявшие многое из западной романской архитектуры [84].

Таким образом, устанавливается связь архитектуры Владимиро-Суздаля с зодчеством Западной Руси, которое, в свою очередь, самым непосредственным образом соприкасается с искусством Западной Европы. Этот факт весьма важен, ибо говорит о широких культурных сношениях далекого северо-восточного русского княжества.

Деятельное строительство началось в середине XII века при Юрии Долгоруком. Первой постройкой из белого камня была церковь Бориса и Глеба в Кидекше (1152 г.), где находилась, видимо, загородная княжеская резиденция *(илл. 361)*. Это сравнительно небольшой четырехстолпный одноглавый храм с сильно выступающими тремя апсидами, образующими мощные полуцилиндры. Его фасады членятся двумя двухступенчатыми лопатками, образуя трехчастное деление, каждое из которых кончается закомарой. Снаружи храм украшен аркатурой на консолях. Скупое убранство придает церкви в Кидекше сдержанность. В целом она производит впечатление спокойной силы и строгости.

Каменная кладка лишает храмы этого времени той пластичности, которая свойственна новгородским памятникам. Но это не означает, что она полностью отсутствует. Просто резкая игра светотени благодаря четким линиям лопаток, порталов, оконных проемов, аркатурного фриза делает архитектурную пластику более отчетливой, придает ей кристаллическую ясность. Это особенно ощущается в Преображенском соборе в Переславле-Залесском (1152—1157 гг., *илл. 362, 363)*. Так же, как в Кидекше, его мощные три апсиды далеко выступают из основного массива здания, причем средняя чуть выше крайних. Наружный убор ограничивается лишь аркатурным поясом, проходящим по верху апсид. Фасады лишены и этой скромной декорации. Они чуть оживлены двухуступ-



359. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. До 1156 г.

чатыми лопатками. Тем больший акцент падает на щелевидные окна и на порталы с прямоугольными уступами.

Следует отметить важный момент, имеющий значение в архитектуре Владимиро-Суздаля в дальнейшем. Храм в Переславле-Залесском имел ход на хоры не в толще западной стены. Собор был соединен переходом с дворцовыми сооружениями, о чем свидетельствует заложенный проем в северной стене на уровне хоров. Таким образом, храм входил в большой архитектурный ансамбль.

Как и новгородские церкви второй половины XII века, Спасо-Преображенский собор невелик по масштабам. Его размеры соответствуют городу-крепости, каковой являлся Переславль в то время. И все же нельзя не поражаться монументальности этого сооружения, его мощи, мудрой простоте его композиции, в которой все элементы подчинены единому целому. Хотя во внешнем облике собора подчеркнуты вертикальные членения, их динамика сдерживается грузностью масс, мощью полуцилиндров апсид, тяжестью широкого барабана купола, который словно прижимает здание к земле. Правда, в настоящее время его цоколь скрыт под землей, что делает собор еще более грузным и тяжелым, чем он был первоначально. Скупость декора сообщает переславльскому памятнику те же черты суровой неприступности, которые свойственны церкви Бориса и Глеба в Кидекше.

Архитектура времени Андрея Боголюбского являет качественно новую ступень в истории владимиро-суздальского зодчества. Она призвана выражать широкий круг религиозных и общественных идей, и прежде всего идею объединения Руси.

Андрей Боголюбский предпринимает большое строительство во Владимире. Старый город — город Владимира Мономаха расширяется на восток и запад и обносится валом. Возводятся новые ворота, крепостные башни. Стремясь возвеличить новую столицу, Андрей делает все, чтобы затмить Киев. По примеру укреплений последнего он именует главные ворота Золотыми *(илл. 364)*. Очень высокий пролет этого монументального сооружения, представляющего, по существу, триумфальную арку, равен по ширине центральному нефу владимирского Успенского собора, так же, как ширина киевских Золотых ворот равна ширине главного нефа Софийского собора. Больше того, высота киевской Софии уступает высоте владимирского Успенского собора.

Чрезвычайно важным для понимания характера и смысла архитектуры эпохи Андрея Боголюбского является то, что в это время во Владимиро-Суздальской земле утверждается как главный, культ Богоматери. Вывезенная князем из Вышгорода икона Богоматери становится общерусской святыней. Возникает наивное, но весьма действенное «Сказание о чудесах Владимирской иконы», которое должно, по мысли авторов, поднять авторитет князя на недосягаемую высоту. Без санкции Константинополя устанавливается новый праздник — Покрова Богоматери, которому посвящен один из самых замечательных храмов Владимиро-Суздаля, жемчужина древнерусского зодчества — церковь Покрова на Нерли. Возведены были во славу Марии и другие храмы — Успенский собор во Владимире, Успенский собор в Ростове. Даже скульптурные девичьи маски, украшающие Успенский собор во Владимире и храм Покрова на Нерли и некогда украшавшие фасады храма Рождества Богородицы в Боголюбове, связаны с культом Богоматери. Этот культ отразился в художественном образе архитектурных сооружений, что особенно ясно видно в церкви Покрова на Нерли.

Успенский собор (1158—1160 гг.) был главным храмом Владимира *(илл. 365, 366)*. Расширенный в период княжения Всеволода III, после пожара в 1185 году, он в первоначальном своем виде представлял трехнефную однокупольную постройку с шестью кресчатыми столбами, поддерживающими своды и барабан купола. Вытянутое по продольной оси, это сооружение внешним своим обликом утверждало движение ввысь, чему способствовали его вытянутые пропорции, применение пилястр с полуколонками и архитектурно-колончатого пояса. Внутри собор украшала роспись, полы его были покрыты орнаментальной майоликовой плиткой; стройные столбы подчеркивали движение вверх.

Важной особенностью Успенского собора следует признать то, что пространство между колонками аркатурного фриза (интерколумнии) имело живописную декорацию. Здесь художник изобразил фигуры пророков, а может быть, и других святых. Эти живописные изображения — предшественники рельефных фигур Дмитриевского собора.

Укрепление и обстройка Успенского собора в 1185—1189 годах еще более усилили его монументальность. Были возведены новые стены с севера, юга и запада, три мощные апсиды отступили от основного массива здания, его стали венчать пять куполов. Появление закрытых галерей с севера и юга нашло отражение в оформлении западного фасада, крайние членения которого у́же остальных. Раздавшись в ширину, Успенский собор стал более могучим. Строители расширили и его алтарную часть. Крайние апсиды частично прикрыли стены новых галерей. Огромная протяженность фасадов сообщила собору торжественный и величавый характер. Вместе с тем строители постарались придать собору необходимую пышность, хотя его декор очень сдержан. Они украсили стены и апсиды, помимо аркатурно-колончатого фриза, полуколоннами, идущими на фасадах по всей длине пилястр, а на апсидах по глади полуцилиндров. Они расширили порталы, профиль их косяков и архивольтов отличается затейливостью и даже вычурностью.

Таким образом, органично включив в себя старое здание, Успенский собор приобрел новое лицо, достойное его значения главного городского собора.

Чрезвычайно важное значение для характеристики строительной деятельности домонгольской поры имеет дворцовый ансамбль в Боголюбове (1158—1165 гг.), сохранивший до нашего времени, к сожалению, очень мало от былого великолепия. Однако уцелевшая, хотя и искаженная позднейшими переделками лестничная башня и переход на хоры собора вместе с археологическими изысканиями дают возможность с достаточной степенью вероятности представить этот роскошный ансамбль в загородной княжеской резиденции Андрея Боголюбского *(илл. 367, 368)*.

Строители опирались здесь на киевскую традицию, но создали нечто совершенно новое. Весь ансамбль



360. Богоматерь и Христос. Фрагмент композиции «Оплакивание». Роспись в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря. 1157—1158 гг. Псков

воспринимался как единое целое, хотя в нем и акцентировались определенные здания. Главным из них был собор. Это кубическая однокупольная четырехстолпная постройка, западный фасад которой членится на три части пилястрами с прислоненными к ним колонками, идущими по всей высоте здания. Центр фасада выделен более широким средним членением и более высоко поднятой средней закомарой. Он акцентируется также перспективным порталом. Чрезвычайно пышным и впечатляющим был интерьер церкви, что импонировало Андрею Боголюбскому, который не без дипломатического прицела любил знакомить с убранством храма гостей и послов. Своды поддерживались здесь не столбами, а колоннами. Полы были покрыты сияющими медными листами, имитировавшими золото. Драгоценное шитье, иконы, фресковая роспись усиливали впечатление нарядности интерьера.

Храм был соединен с дворцом переходом, остатки которого сохранились до сих пор. К южной стороне собора на уровне хоров примыкал еще один переход, который вел в другую лестничную башню, в свою очередь соединенную с крепостными сооружениями. Таким образом, собор и лестничные башни составляли уравновешенную архитектурную композицию, спокойную и выразительную. Следует еще представить себе выложенный каменными плитами двор перед собором и дворцом, а также киворий на стройных колоннах, находившийся на площади против западного портала храма.

Летопись говорит, что князь Андрей Боголюбский пользовался услугами не только своих владимирских строителей, но и мастеров «изо многих земель». Можно не сомневаться, что здесь трудились и киевляне, не исключено, что здесь работали и мастера «от немец». Что западные строители принимали участие в оформлении ансамбля в Боголюбове, сейчас не вызывает сомнений. Свидетельство тому многие детали владимиро-суздальской архитектуры, и в частности самого Боголюбова, где трехпролетное окно лестничной башни имеет аналогию в романских постройках. К числу деталей романской архитектуры относятся аркатурно-колончатый пояс, перспективные порталы, особая форма капителей Успенского собора, пилястры с полуколоннами, резные консоли. Однако все это лишь декорация, между тем как основа везде остается исконно русской, отечественной. Это дает право говорить о подчинении декоративных деталей архитектуры романского Запада идейно-художественным задачам, которые самостоятельно решались владимирскими зодчими.

Самым замечательным архитектурным памятником времени Андрея Боголюбского является церковь Покрова на Нерли (1165 г., *илл. 370*). По своему типу она близка одноглавым владимиро-суздальским церковным постройкам второй половины XII века. Однако по художественному образу она решительно от них отличается. Эта стройная церковь, динамичная по композиции и пропорциям, имеет трехчастное решение фасадов, соответствующее членениям интерьера. Арки фасадов — своеобразный лейтмотив архитектуры здания — определяют его слаженность и цельность. Их форма повторяется бесконечное число раз — в рисунке оконных проемов, порталов, аркатурном поясе, куполе. Это создает ощущение пульсации всех пластических форм здания, впечатление пронизанности его единым ритмом.

Игра светотени здесь гораздо мягче, изящнее, чем в соборе Переславля-Залесского. Декоративный убор кажется кружевом, накинутым на белоснежную поверхность стен. Эта нарядность усиливает радостный образный строй храма, великолепно вписанного в окружающий пейзаж с зеркальной гладью реки, с широким простором заливных лугов.

Скульптурные украшения церкви Покрова немногочисленны и очень удачно расположены в полукружиях закомар, лишь в центральной части фасадов опускаясь чуть ниже. Здесь повторяется композиция, изображающая играющего и поющего царя Давида, связанная в средневековой иконографии с прославлением девы Марии. У ног Давида — фигуры львов, олицетворяющих побежденную силу зла; по сторонам от него — орлы, подчеркивающие царственный характер его образа. В целом же центральную сцену скульптурной декорации церкви «можно понимать как торжество справедливости над злом, как апофеоз молодого, но сильного богоизбранного властителя, обещающего мир и покровительство» [85].

Сооруженная в честь Богоматери и в память победы над волжскими булгарами, церковь Покрова не несет в себе ничего мистического. Ее строитель, несомненно местный владимирский зодчий, постарался свои мысли и чувства облечь в совершенную поэтичную художественную форму, рождающую у зрителя светлое настроение, подъем душевных сил. Любуясь обликом храма Покрова на Нерли, невольно вспоминаешь нарядные вышивки, затейливую деревянную резьбу, словом — народное искусство.

Изыскания Н. Н. Воронина вносят существенные коррективы в настоящий вид церкви Покрова на Нерли [86]. В XII веке возвышенность, на которой она стоит, была, словно панцирем, облицована белым камнем, что оберегало здание от весеннего половодья. Как предполагает исследователь, храм окружала открытая галерея, с южной стороны к нему примыкала лестничная башня. Такая реконструкция значительно меняет общий вид храма Покрова. Его архитектоника обретает ступенчатость, типичную для многих памятников зодчества домонгольской поры.

Эволюция, которую прошло владимиро-суздальское зодчество до постройки храма Покрова, глубоко и точно определена Н. Н. Ворониным: «Движение от простоты и лаконизма выражения образа к сложности и богатству, от величавой неподвижности объема и его пропорций — к динамическим отношениям, к легкости объема, от отсутствия декоративных элементов — к их большему богатству и обилию, к светской, праздничной нарядности здания; от повторения типичной схемы — к созданию на ее основе различных по идейному содержанию и формам зданий» [87].

Этот процесс находит продолжение в зодчестве времени Всеволода III, когда к Владимиро-Суздальской земле обращаются взоры всех русских людей. Авторитет и влияние Владимиро-Суздальского княжества ощущаются до самых далеких окраин Русской земли и за ее рубежами.

Самодержавная политика Всеволода требовала подтверждения и обоснования. Этой цели служили архитектура и искусство. После пожара 1185 года Всево-



361. Церковь Бориса и Глеба в Кидекше. 1152 г.

лод, видимо, не случайно не пожелал восстановить Успенский собор в его первоначальном виде. Собор был расширен, и его внушительная архитектура, очевидно, гораздо больше стала отвечать назначению главного храма столицы.

Цели прославления государя и его державы служил и Дмитриевский собор (1193—1197 гг., *илл. 371*), расположившийся между Успенским собором и собором Рождества Богородицы Рождественского монастыря (1192—1195 гг.). Дмитриевский собор был, так же, как и церковь в Боголюбове, связан с дворцовыми постройками и являлся, таким образом, частью (очевидно, центральной) архитектурного ансамбля. Некогда к западному фасаду храма примыкали с северной стороны и южной две квадратные в плане лестничные башни, которые в искаженном виде существовали еще в прошлом веке, но были разрушены во время «реставрации» 1837—1839 годов.

Дмитриевский собор представляет собой тот же тип однокупольного четырехстолпного храма, чуть вытянутого в плане по продольной оси, что и церковь Покрова на Нерли. Но его художественный образ иной. Храм отличается пышной представительностью, репрезентативностью внешнего облика.

Все «романские» декоративные детали получают в Дмитриевском соборе творческое развитие и используются зодчим с большим мастерством. Широкие пилястры с полуколонками фасадов подчеркивают вертикальный ритм храма, что находит свое продолжение в оформлении барабана купола тонкими и стройными колонками, обрамляющими узкие окна. Однако этот вертикальный ритм гасится плавными дугами закомар, тяжелым шлемом купола и аркатурно-колончатым поясом с богатой резьбой полуколонн и фигурных консолей. Тяжесть, весомость этого пояса усиливается благодаря вырезанным из камня фигурам святых и растительным формам, заполняющим промежутки между колонками. В результате образуется достаточно тяжелый декоративный фриз, решительно отграниченный от верхней части храма лентами поребрика и плетеного орнамента.

Устойчивость и силу придают собору богато профилированные и относительно широкие перспективные порталы, архивольт которых украшен тонкой затейливой резьбой. Чтобы сообщить храму представительность, зодчий трактует апсиды как могучие полуцилиндры, выступающие из массива здания.

Исследователи не раз отмечали скульптурность Дмитриевского собора. Здесь все построено на очень тонком, до мелочей продуманном соотношении выступающих и заглубленных частей и деталей. Перспективные порталы словно приглашают войти в храм.



362. Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском. 1152—1157 гг.



363. Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском, 1152—1157 гг. Деталь апсиды

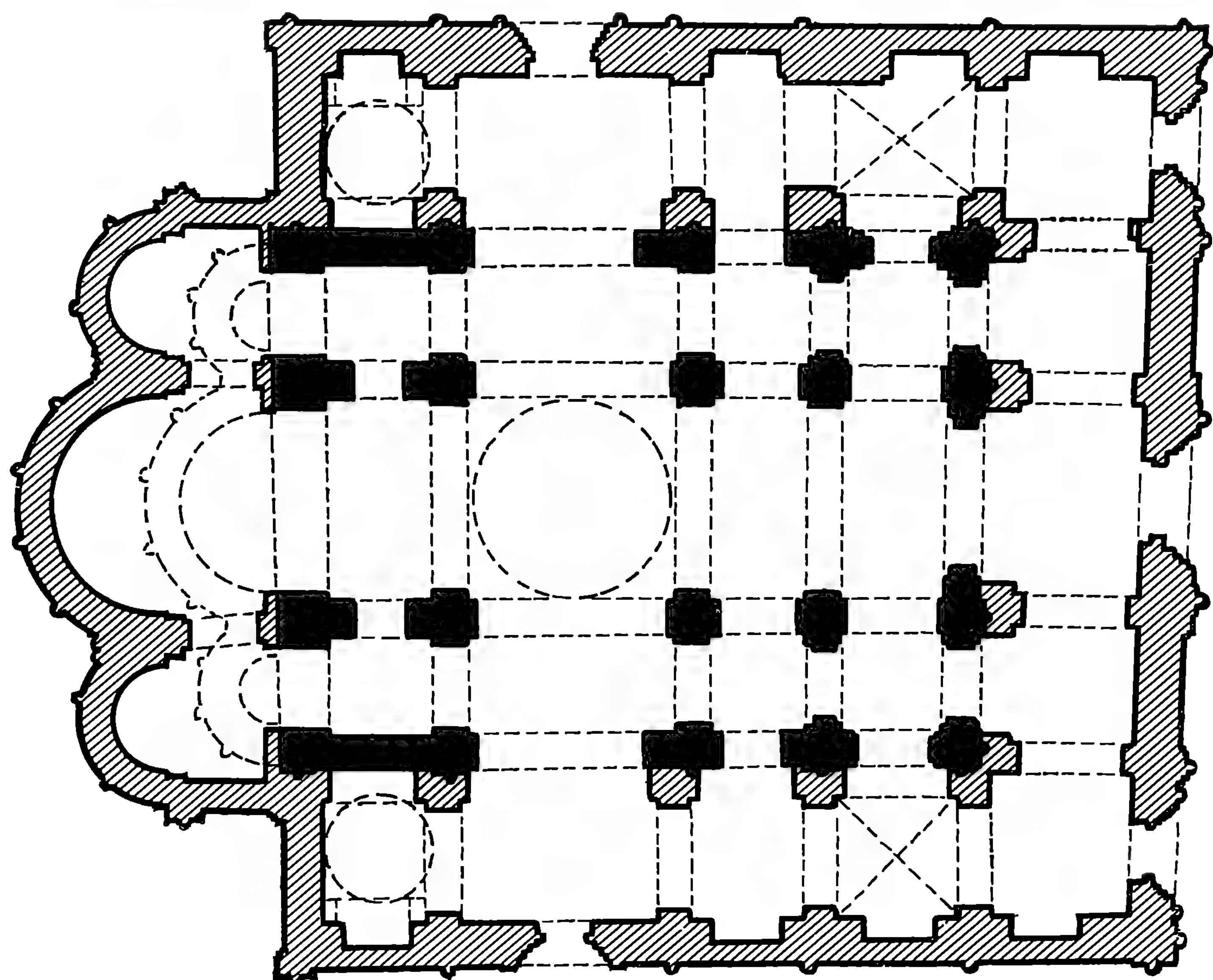


364 Золотые ворота во Владимире. 1164 г.

Они — главный акцент фасадов. Этому акценту вторят небольшие окна нижней части здания. Верхняя его часть акцентируется высокими и узкими окнами. Ритм выступающих полуколонн с большим выносом поддерживается арками закомар, имеющими сложный профиль. Поле арки, украшенное скульптурной резьбой, оказывается значительно углубленным по сравнению со стеной нижней части храма и тем более полуколоннами, выступающими из его массива. Таким образом образуется сложная и выразительная градация выступающих плоскостей, создающих эффект скульптурности архитектурных масс. Этот эффект усиливается при боковом освещении, когда глубокие тени порталов и окон сочетаются с легкими тенями, падающими от колонок аркатурного пояса, и с рябью скульптурного убора храма.

Дмитриевский собор богато украшен скульптурой, и это отличает его от всех других построек данного времени. Скульптура заполняет всю верхнюю часть храма от закомар до аркатурного пояса. Это сообщает собору особую праздничность, пышность и торжественность. О характере и содержании рельефов будет сказано ниже. Здесь же хочется отметить чувство меры, декоративное чутье строителей храма, которые великолепно учли эффект скульптурного убранства с дальнего и близкого расстояний. Издали рельефы воспринимаются как орнаментальный ковер. Вблизи зритель имеет возможность «прочитать» ком-

365. Успенский собор во Владимире. 1158—1189 гг.
366 Успенский собор во Владимире. 1158—1189 гг. План



позицию, проникнуться ее содержанием, полюбоваться сказочными формами зверей, птиц, растений.

В начале XIII столетия строительство во Владимиро-Суздальском княжестве не прекращалось, но зодчим не удалось уже создать сооружений, равных по своему художественному значению храмам предшествующей поры. Правда, и теперь возводятся большие церковные постройки, как, например, Успенский собор в кремле Ярославля (1215 г.), собор Рождества Богородицы в Суздале (1222—1225 гг.) или Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230—1234 гг., *илл. 374)*. Сообщающиеся с основным помещением соборов боковые притворы и килевидные закомары придавали внешнему облику этих зданий затейливость и сложность.

Следует также отметить усиление декоративного начала, что проявилось в обилии каменной резьбы как снаружи, так и внутри здания. Появление боковых



367. Дворцовый комплекс в Боголюбове. 1158—1165 гг. Реконструкция Н. Н. Воронина

притворов свидетельствует о влиянии на владимиро-суздальскую архитектуру смоленского зодчества.

Зодчество Владимиро-Суздальской земли сыграло огромную роль в формировании древнерусской архитектуры последующих столетий. Это легко проследить на примере Московского княжества XIV—XV веков. Достаточно указать на то, что Аристотелю Фиораванти перед сооружением московского кремлевского Успенского собора как образец был назван владимирский Успенский собор. Его пятиглавие стало каноническим в XVI веке.

Появление на храмах Владимиро-Суздаля скульптурной декорации не было неожиданным в искусстве XII столетия. Скульптурные рельефы, украшавшие фасады зданий, были известны и Киевской Руси. Однако во Владимире скульптурный рельеф приобрел значение, которого он не имел ни до, ни после второй половины XII — первой половины XIII столетия.

Стиль владимирской скульптуры неоднороден. Здесь встречаются изображения, с несомненностью свидетельствующие о традициях плоскостной резьбы по дереву, представленной находкой в Новгороде резной деревянной колонки — декоративной детали жилого дома XI века. Но есть здесь и горельефные изображения, формы которых округлы и пластичны. Порой эти две тенденции сочетаются — в горельефах появляется штриховка, типичная для плоскостного рельефа. Двойственный характер владимирской скульптуры позволяет говорить о ее источниках. Первый из них — это народное творчество. Второй — искусство западных романских мастеров, пришедшее во Владимиро-Суздальскую Русь через Галицкое княжество.

В процессе развития владимиро-суздальская скульптура претерпела значительные изменения. Они касаются прежде всего иконографического состава изображений и сюжетики по линии их обогащения и усложнения.

Первые дошедшие до нас памятники скульптуры связаны с украшением владимирского Успенского собора и церкви Покрова на Нерли. В Успенском соборе скульптурный убор еще очень скромен. Известно, что средние прясла фасадов собора когда-то имели по одной композиции. Это «Три отрока в пещи огненной», «Сорок мучеников севастийских» и «Вознесение Александра Македонского». Сюжетные изображения дополняли женские и львиные маски. По всей вероятности, среди упомянутых композиций должно было обращать на себя особенное внимание «Вознесение Александра Македонского», которое символизировало идущее «от бога» могущество княжеской власти, ее торжество.



368. Лестничная башня в Боголюбове. 1158—1165 гг.



369. Церковь Покрова на Нерли. 1165 г. Деталь скульптурного декора

Скульптурное убранство церкви Покрова на Нерли также очень скромное. Как уже говорилось, в закомарах центральных прясел повторяется одна и та же композиция — играющий и поющий псалмы царь Давид; справа и слева от него расположились орлы и львы *(илл. 369)*. Кроме этой композиции, в центральных пряслах — женские маски и львы с процветшими хвостами, а в закомарах боковых прясел — грифоны с ланью и опять женские маски.

Этот несложный состав декора Покровской церкви заключает в себе глубокое содержание. Изображение Давида, легендарного автора псалтыри, было широко распространено в древнерусском искусстве. Он воспринимался как предтеча Христа, окружающие Давида птицы и львы — как славословие всему живущему. В символической форме художники передали в скульптуре борьбу злого и доброго начал. Так, грифон, осеняющий своими крыльями лань, символизировал покровительство слабому, а фигуры львов, спящих с открытыми глазами,— стражей и покоренную злую силу.

В скульптурных образах нерльского храма есть обаяние фольклора, близость к народным изобразительным мотивам, которые, несомненно, бытовали в прикладном искусстве.

Скульптурная декорация Дмитриевского собора гораздо сложнее по содержанию скульптурного ансамбля церкви Покрова на Нерли. В основе этой декорации, как это доказано Г. К. Вагнером, лежит вполне определенная программа [88]. В результате реконструкции всего скульптурного убранства и расшифровки отдельных мотивов возникает картина одновременно сложная, ясная и величественная. В аркатурно-колончатом фризе, где в интерколумниях расположены фи-



370. Церковь Покрова на Нерли. 1165 г.



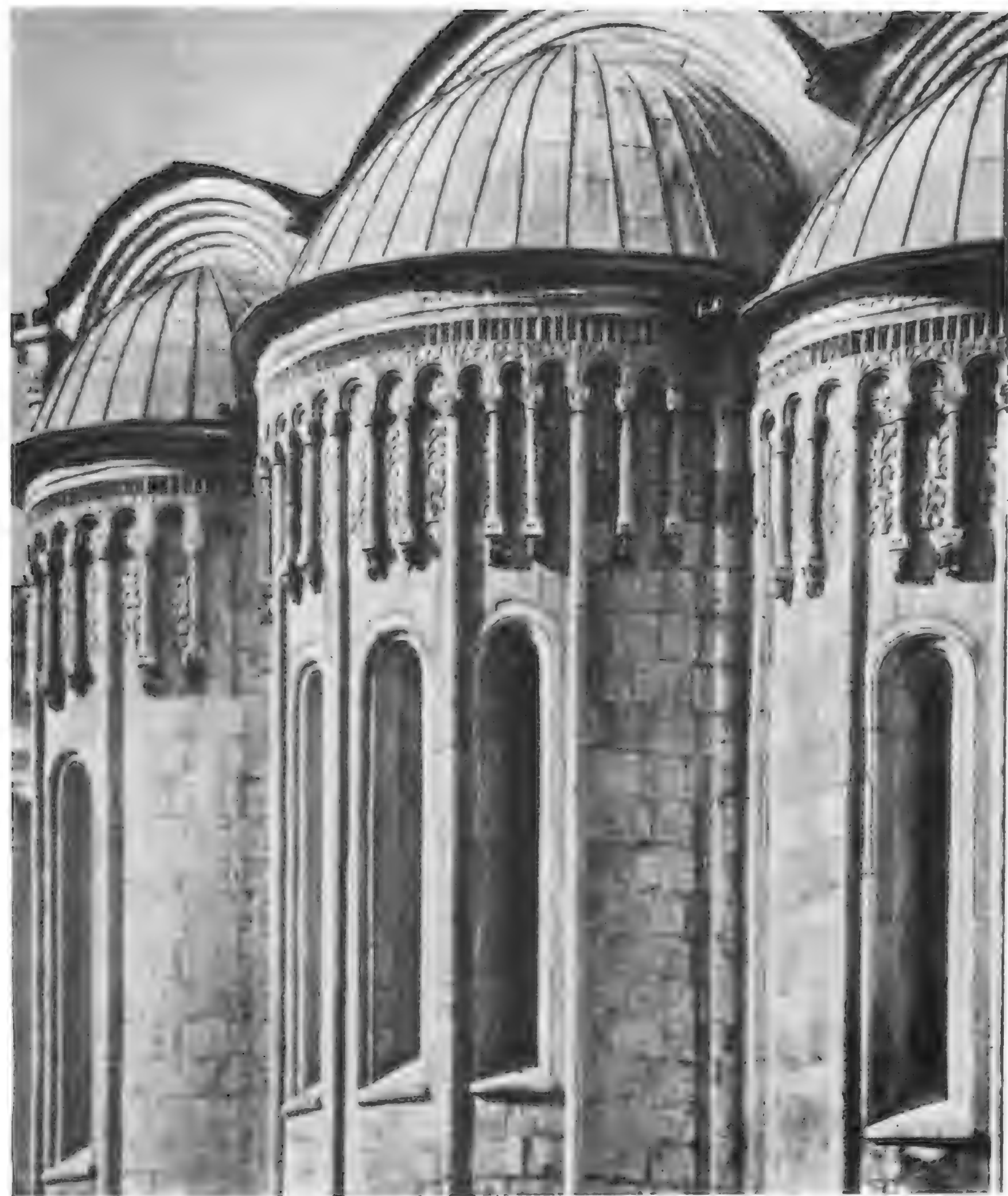
371. Дмитриевский собор во Владимире. 1193—1197 гг.

гуры святых, раскрывается «идея заступничества и идея христианской миссии» *(илл. 373)*. Растительные мотивы, на фоне которых помещены фигуры святых, означают радость и ликование, принесенные светом нового учения. Далее, располагаясь по регистрам, рельефы поднимаются все выше, и композиции каждого регистра обладают своим содержанием. Так, пятый регистр отведен скачущим святым воинам, олицетворявшим идею власти. В седьмом регистре явственно выступает драматическое начало (борьба животных, Геракл, стреляющий в стимфалийскую птицу, и т. д.). В десятом вновь концентрируются мотивы борьбы (Геракл, убивающий немейского льва, Китоврас с зайцем в руках, борцы) и т. д. Венчает все регистры фигура Давида (или, как считает Г. К. Вагнер, Соломона [89]). Этот образ, трижды повторенный в центральных закомарах западного, северного и южного фасадов и окруженный львами, грифонами, барсами, птицами, имеет особый и глубокий смысл. Всей грандиозной закомарной композицией утверждается идея примирения добрых и враждебных человеку сил в результате вмешательства высшей мудрости в лице библейского царя. Общую картину скульптурного убранства Дмитриевского собора завершают композиции в закомарах боковых прясел трех фасадов. Среди них — «Полет Александра Македонского на небо» и «Всеволод III с сыновьями». В результате возникает величественная картина мира. В этой картине раскрылись идеи стройности мироздания, проявилось глубокое гуманистическое и жизнеутверждающее начало древнерусского искусства, были выражены животрепещущие общественно-политические устремления эпохи.

Г. К. Вагнер справедливо замечает, что «в основе замысла скульптурного декора Дмитриевского собора лежит некая универсальная концепция, в которой соединились и политические чаяния Всеволода III, и представления русских людей о значении сильных царей, о сложности мироустройства, о величии и красоте мира, а также о происходящей в нем борьбе противоречивых сил. Светское в ней слилось с церковным, каноническое с апокрифическим, феодальное с народным» [90].

Рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском свидетельствуют о возросшем мастерстве скульпторов. Обработка камня здесь гораздо более тонкая и совершенная, чем в рельефах Дмитриевского собора или церкви Покрова на Нерли. Хотя и чувствуются традиции деревянной резьбы, рельеф воспринимается как пластический объем. Почти совсем исчезает угловатость форм. Линии мягко круглятся, складки одежды становятся гибкими, эластичными.

В рельефах Георгиевского собора заключено огромное богатство сюжетных и орнаментальных мотивов. Изображение реальных и фантастических животных (львов, грифонов, кентавров, драконов, слона) в сочетании с растительными мотивами сообщает скульптурному декору сказочный характер. Окружая свя-



372. Дмитриевский собор во Владимире. 1193—1197 гг. Апсиды



373. Дмитриевский собор во Владимире. 1193—1197 гг. Деталь скульптурного декора

щенные персонажи — Христа, Богоматерь, пророков, святых, они сообщают им особую поэтичность.

Расположение многочисленных рельефов Георгиевского собора в настоящее время лишено какого-либо порядка и системы. В XV веке храм рухнул и был восстановлен В. Д. Ермолиным в 1471 году, но уже не в своем первоначальном виде. Потеряв килевидные арки закомар, храм, увенчанный новым массивным куполом, лишился не только своего прежнего внешнего облика. Пострадала вся система его скульптурного декора. Далеко не все камни с рельефами остались на своих местах. Изменение конфигурации и форм верхней части фасадов, особенно западного притвора, заставило Ермолина монтировать камни с рельефами в случайном порядке. Многие рельефы вообще не нашли себе места на стенах здания. Таким образом, система декора стала загадкой, ключ от которой был потерян. До недавнего времени были сделаны попытки реставрации лишь отдельных композиций. И только в 1964 году был найден шифр к тому ребусу, который представляют собой рельефы Георгиевского собора. Это открытие принадлежит Г. К. Вагнеру[91].

Не все найденное ученым бесспорно. Но в целом предложенная им реконструкция позволяет представить грандиозность и четкую последовательность скульптурного оформления храма.

Помещая рельефы на определенных местах, строители собора руководствовались программой, которая, видимо, была выработана при непосредственном участии епископа Митрофана и княжившего в Юрьеве-Польском Святослава Всеволодовича.

Какова же система скульптурного декора Георгиевского храма?

Уже давно было обращено внимание на обилие среди рельефов Юрьева-Польского изображений святых. Их облик, позы, жесты давали материал для аналогий. Так, было установлено, что некоторые фигуры являются фрагментами деисусных композиций, несколько камней с рельефами складываются в сцену «Преображение» *(илл. 375)*. В результате исследования Г. К. Вагнера выяснилось, что все фигурные изображения так или иначе входили в определенные композиции, или лентой проходившие по стенам храма или занимавшие пространство килевидных арок закомар и притворов. Основой в скульптурном убранстве являлся аркатурно-колончатый пояс, в интерколумниях которого располагались фигуры святых. Этот грандиозный скульптурный фриз, центр которого находился на фасадной стене западного притвора, представлял собой колоссальную деисусную композицию с центральной фигурой Христа. Ниже помещалась еще одна пятифигурная деисусная композиция. Выше же на один камень шла лента с изображениями святых мучеников, также опоясывавшая весь храм. Еще выше шел пояс с фигурами пророков, живописные изображения которых украшали еще интерколумнии владимирского Успенского собора. Наконец, еще одна композиция, расположенная в самой верхней части арки западного притвора, завершала ленточный цикл. Но здесь вместо Христа центральной была фигура Богоматери Оранты, а по сторонам располагались святые воины. Тимпаны средних закомар западного, северного и южного фасадов были заняты сценами «Преображения», «Распятия», «Вознесения». Тимпаны остальных закомар занимали композиции «Семь отроков эфесских», «Даниил во рву львином», «Вознесение Александра Македонского», «Три отрока в пещи огненной». Наконец, в арке Троицкого придела находилась «Троица». Таково в нескольких словах местоположение основных композиций Георгиевского собора. Очевидно, реконструкция еще нуждается в уточнениях. Но и то, что сейчас выясняется, дает материал для очень важных заключений.

Прежде всего следует сказать, что скульптура Юрьева-Польского в гораздо большей степени, чем скульптурное убранство храмов Владимира, отвечает религиозным целям. Обилие евангельских сюжетов в Георгиевском соборе диктуется задачей церкви представить скульптурный убор храма как своеобразную иллюстрацию «Священного писания», то есть сообщить декору функцию фресковой росписи. С другой стороны, рельефы Георгиевского собора преследуют и вполне мирскую цель — прославление князя и его династии, что проявляется в большом числе патрональных изображений, начиная с патрона Юрия Долгорукого в лице св. Георгия *(илл. 376)* и кончая фигурой самого князя Святослава.

Однако не следует думать, что обилие евангельских композиций и священных персонажей лишает скульптурный декор Георгиевского собора светского начала. Надо себе представить этот декор в его первоначальном виде. Растительный орнамент, покрывавший все промежутки между фигурными изображениями, огромное число фантастических животных, наконец, целая серия звериных и человеческих масок — это та стихия, в которой по воле авторов декора святые воины превращались в былинных богатырей, пророки — в мудрых и вещих старцев и т. д. Словом, всепоглощающая декоративность скульптурного убора в известной мере изменила или завуалировала «священное» содержание отдельных сцен и фигур. Следует также помнить, что в скульптуре Георгиевского собора в религиозной форме выражались идеи, имевшие вполне определенный политический смысл. Изображение Бориса и Глеба, апостола Андрея, сам выбор святых свидетельствовал о желании Святослава представить Владимиро-Суздальское княжество в качестве единственного наследника Киева, как центр будущей Руси, объединенной под властью самодержца из рода Юрьевичей.

Вопрос о генезисе владимиро-суздальской скульптуры, как уже говорилось, решен далеко не окончательно. При всем значении народной деревянной резьбы в развитии этого вида искусства здесь нащупываются точки соприкосновения не только с пластикой романского Запада, но Кавказа и Балкан. Эти точки соприкосновения, нисколько не умаляя своеобразия искусства Древней Руси, говорят о ее многосторонних художественно-культурных связях.

Памятников живописи Владимиро-Суздальского края сохранилось немного, фрески дошли лишь во фрагментах. Однако можно не сомневаться в том, что живопись занимала здесь достойное место. Пример тому росписи, которые щедро украшали интерьер и даже, как уже говорилось, фасады Успенского собора во Владимире (1158—1160 гг.). Работая здесь два века спустя, Андрей Рублев и Даниил Черный, очевидно, следовали старой композиционной схеме росписей, покрывавших стены Успенского собора.



374. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг.



375. Преображение. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг.



376. Св. Георгий. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг.

Известно, что в свое время были расписаны церковь Покрова на Нерли и храм Рождества Богородицы в Боголюбове. Обнаружены фрагменты росписей в церкви Бориса и Глеба в Кидекше (80-е гг. XII в.) и в диаконнике собора в Суздале (1233 г.).

Однако самым значительным памятником монументальной живописи остается роспись Дмитриевского собора, сохранившаяся в западной части храма. Здесь размещалась ставшая традиционной к концу XII века композиция «Страшный суд». То, что дошло до нас от этой композиции, свидетельствует о блестящем живописном мастерстве *(илл. 378)*.

Роспись Дмитриевского собора тесно соприкасается с византийской живописью. Это не случайно. Достаточно вспомнить, что Всеволод и его братья в своих симпатиях всегда склонялись на сторону Византии, что наиболее чтимая во Владимиро-Суздальском княжестве икона — «Владимирская Богоматерь» принадлежала кисти художника-византийца. Это был пример недосягаемого художественного совершенства, пример, которому, безусловно, стремились следовать местные мастера. Не вызывает сомнения и факт работы во Владимире заезжих греческих фрескистов. Об этом свидетельствуют стиль, живописные приемы росписи южного склона большого свода Дмитриевского собора, где представлены апостолы и ангелы. Образы их отличаются одухотворенностью *(илл. 379, 380)*. Лица апостолов имеют индивидуальные черты. Форма лепится мягко и плавно, живо напоминая изящную моделировку лиц в иконе «Владимирской Богоматери». Это высокое искусство, насыщенное психологизмом, захватывающее глубиной чувства, выразительностью мастерски переданных душевных движений.

Иной характер у росписи северного склона большого свода и росписи малого свода. Здесь преобладают округло-грубоватые очертания форм лица. В их моделировке проступает линейность. Блики передаются движками, столь свойственными иконописи.

Таким образом, роспись Дмитриевского собора, с одной стороны, свидетельствует о связи с живописью Византии, а с другой — дает возможность говорить о накапливании новых черт, о формировании древнерусской живописной школы в широком смысле. Особенно явственно это обнаруживается в иконописи.

Правда, первые известные нам памятники владимиро-суздальской иконописи убедительно свидетельствуют о византийской ориентации. Это очень плохо сохранившаяся икона «Боголюбской Богоматери» (середина XII в.) и оплечный деисусный чин (середина XII в., Государственная Третьяковская галерея), предназначенный для алтарной преграды. (Иконостас появился в русских церквах лишь в конце XIV — начале XV в.). Икона, изображающая Спаса Эммануила и двух ангелов, отмечена живописным мастерством лепки формы незаметными тональными переходами. Лица тонки и изящны. Они напоминают о прекрасном лике «Владимирской Богоматери». Впрочем, уже в этой иконе дают о себе знать новые веяния: в красочной трактовке одеяний ангелов художник отходит от приглушенной византийской цветовой гаммы. Тона здесь более яркие и интенсивные.

От владимиро-суздальской живописи этой эпохи сохранился еще один оглавной деисус (конец XII в., Государственная Третьяковская галерея, *илл. 383*),



377. Часть скульптурного убранства церкви Георгия в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг.



378. Апостолы и ангелы. Роспись Дмитриевского собора. Конец XII в.

представляющий Христа и по сторонам его Богоматерь и Иоанна Крестителя. Деисусная композиция пользовалась особой любовью во Владимиро-Суздальском крае, в чем мы имели возможность убедиться, когда речь шла о скульптурном убранстве Георгиевского собора Юрьева-Польского. Идея заступничества, ясно выраженная в этой композиции, очевидно, импонировала не только княжеской власти, видевшей в Богоматери и небесном воинстве стражей Владимиро-Суздальской земли. Она отвечала мыслям и желаниям широких слоев населения, для которых Богоматерь и ангелы представлялись покровителями в их жизни.

Дальнейший отход от византийской традиции демонстрирует великолепная икона Дмитрия Солунского (конец XII в., Государственная Третьяковская галерея), происходящая из г. Дмитрова и, возможно, пожертвованная городскому собору Всеволодом III *(илл. 381)*. Художник воссоздал идеал воина своего времени, полного достоинства и твердости. Черты его лица мужественны и суровы. Однако это не исступленная суровость новгородских святых. В облике Дмитрия много благородства, душевной ясности и чистоты. Перед нами военачальник, которому сама судьба уготовила властвовать и повелевать, но который не потерял способности глубоко чувствовать.

Очевидно, во многих городах Владимиро-Суздальской Руси существовали свои живописные мастерские. Можно предполагать, что они были не только во Владимире, но и в Ростове, Суздале. Существовала мастерская и в Ярославле, который выделился в XIII столетии в самостоятельное княжество и имел большой вес в политической жизни Руси этого тяжелого века.

Из Ярославля происходит великолепная икона «Богоматерь Великая Панагия», так называемая Ярославская Оранта (начало XIII в., Государственная Третьяковская галерея, *илл. 382*) [92], хотя, возможно, местом ее создания является Ростов или Владимир. Композиция иконы строго симметрична, что подчеркнуто фронтальной позой Богоматери и фланкирующими ее фигуру изображениями архангелов. Очертания идеально



379. Голова ангела. Фрагмент росписи Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.



380. Голова апостола. Фрагмент росписи Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.

круглых медальонов с изображениями Спаса Эммануила и архангелов повторяются в рисунке нимба. Такая симметричная композиция как нельзя лучше отвечает характеру образа, исполненного торжественного покоя и величия. Складки одежды Богоматери не круглятся, а тяжело ниспадают, образуя на переломах формы острые углы. Черты лица приобрели определенность. Щеки и подбородок мягко моделированы, но уже не тонкими тональными переходами, а цветом — от ярко-красного до темно-оливкового. Просто, но выразительно живописное решение иконы. Ее золотой фон прекрасно гармонирует с темно-синим одеянием и темно-вишневым мафорием, отчего ярче выступают красные пятна подножия и одежд архангелов. Любовь к узорочью, проявляющаяся в украшениях одежды Богоматери, имитирующих драгоценные камни (рукава, кайма мафория), с еще большей силой выступает в иконах более позднего времени, связанных с Ярославлем («Архангел Михаил», конец XIII — начало XIV в., «Толгская Богоматерь», конец XIII — начало XIV в.).

Искусство Владимиро-Суздальской Руси знало и миниатюрную живопись («Евангелие учительное Константина Болгарского», «Апостол», 1220 г. и др.).

Мы уже говорили, что в XII веке шел процесс формирования областных художественных школ. Состояние феодальной раздробленности неизбежно стимулировало развитие стойких местных художественных традиций. В этом можно было убедиться на примере искусства Новгорода и Владимиро-Суздальского княжества. Помимо этих больших государственных объединений, на Руси в эту эпоху существовало немало других областей, где в несколько иных общественных условиях создавалась своя художественная культура, которая постепенно накапливала свои традиции. Впрочем, наряду с различиями в искусстве отдельных областей есть и черты, сближающие их друг с другом.

В архитектуре второй половины XII столетия наметился отход от киевского типа крестовокупольного храма, что, видимо, отвечало важной задаче создания храма-памятника, долженствующего прославить главный город княжества. Особенно ярким примером в этом отношении является Пятницкая церковь в Чернигове (рубеж XII—XIII вв., *илл. 384*). Эта четырехстолпная однокупольная постройка с тремя апсидами решительно отличается от своих предшественниц. Введением трехлопастных фасадных арок, трех ярусов закомар, примыкающих к постаменту, на котором



381. Дмитрий Солунский. Икона. Конец XII в.



382. Богоматерь Великая Панагия. Икона. Начало XIII в.



383. Оглавной деисус. Икона. Конец XII в.

возвышается барабан купола, зодчий утверждает ясно выраженную ступенчатость здания, уподобляя его торжественному монументу. Динамичность сооружения усиливается мощными пилястрами, их простым, но выразительным ритмом. Возводя храм, строитель, видимо, опирался на традиции деревянной архитектуры, что подтверждается лентой кирпичного орнамента, проходящей под окнами фасадов.

Зодчий церкви Пятницы далеко опередил свое время, ибо его творение перекликается с шатровыми храмами XVI века. Таким образом, мы можем утверждать, что уже в XII столетии шел процесс формирования отечественных архитектурных форм, вступавший в противоречие с центробежными тенденциями в общественно-политической жизни. Архитектура в своих специфических формах выражала общенародные устремления к объединению, примыкая в этом отношении к таким произведениям литературы, как «Слово о полку Игореве» или «Моление Даниила Заточника».

Сложение новых форм наблюдается и в зодчестве Смоленского княжества, где имелись свои кадры строителей и художников. Не исключено, что зодчим Пятницкой церкви в Чернигове был смолянин Петр Милонег.

Общественная жизнь Смоленска во многом напоминала жизнь Новгорода. Посадское население имело здесь большой вес, и князьям приходилось считаться с его волей. Вкусы посадских кругов, очевидно, влияли на характер искусства, как это было во многих городах средневековья.

Усиленное строительство началось в Смоленске с 40-х годов XII столетия, когда он стал столицей самостоятельного княжества. Во второй половине века были сооружены храм Бориса и Глеба (1145—1146 гг.), ставший главным собором Борисоглебского монастыря, а также храмы Петра и Павла и Иоанна Богослова. Но самой замечательной смоленской постройкой стала церковь Архангела Михаила (1191—1194 гг., *илл. 385*). Этот четырехстолпный одноглавый храм с прямоугольными крайними апсидами имел трехлопастное завершение фасадов и пучковые пилястры, подчеркивающие его устремленность вверх. Главной особенностью церкви были открытые притворы с западной, северной и южной сторон, а также отступающая далеко от массива здания центральная апсида. В результате возникало постепенное нарастание объемов, та ступенчатость, которая по-иному была осуществлена в Пятницкой церкви в Чернигове.

Как мы уже видели, зодчие других областей Руси многое восприняли от смоленской архитектуры. Об этом свидетельствуют церковь Параскевы Пятницы в Новгороде, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском и, что весьма интересно, Лаврентьевская церковь в Висби на о. Готланде (конец XII в.).

Свой вклад в зодчество XII столетия внесла архитектурная школа Полоцка, где еще во второй половине XI века был сооружен собор св. Софии, прототипом которого являлась София киевская. Своеобразны формы церкви Благовещения в Витебске (XII в.). Ее отличает вытянутый по продольной оси план *(илл. 386)*, а главное — форма боковых апсид, не выраженных снаружи. Этот прием известен в храмовом строительстве Волыни.

Новые архитектурные идеи отчетливо обнаруживаются в храме полоцкого Спасо-Евфросиньева монастыря (до 1159 г.), зодчим которого был мастер Иоанн *(илл. 387)*. В этой церкви с одной выступающей апсидой оригинальна конструкция барабана, покоящегося на квадратном постаменте, украшенном трехлопастными арками. Ступенчатость ее композиционного строя усиливалась благодаря пониженному нарфику (притвору) в западной части здания.

Церкви Параскевы Пятницы в Чернигове, Архангела Михаила в Смоленске и собор Спасо-Евфросиньева



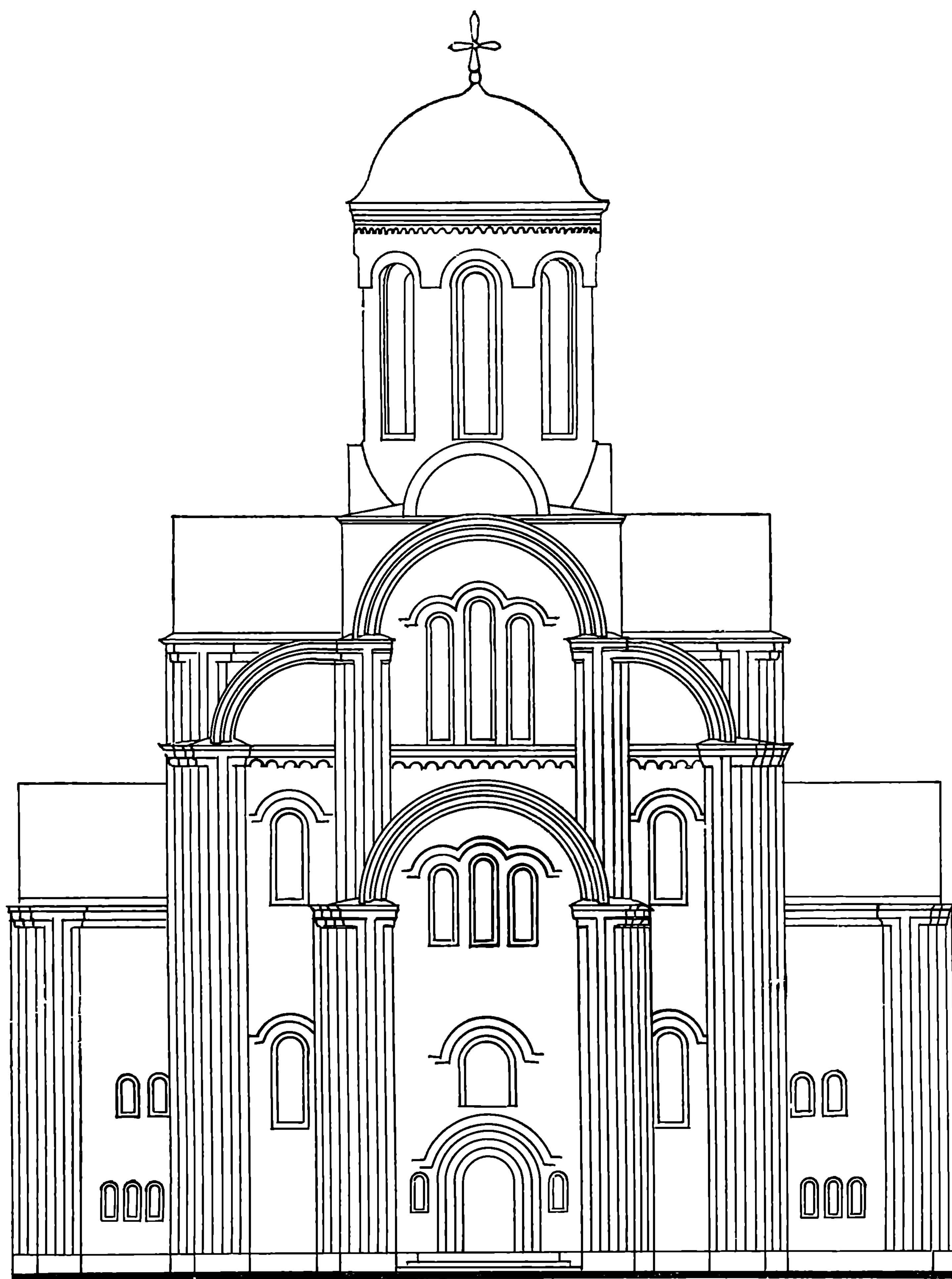
384. Пятницкая церковь в Чернигове. Конец XII — начало XIII в. Реставрация

монастыря в Полоцке показывают, насколько далеко отошло русское зодчество второй половины XII века от киевского наследия. Крестовокупольная конструкция, великолепно выраженная во внешнем облике здания, постепенно стала уступать место башнеобразной, ступенчатой композиции. Правда, сложный и глубокий процесс переосмысления старой конструкции лишь начинался, прерванный монгольским нашествием. Однако смысла этого процесса не следует недооценивать. Творческая мысль русских зодчих XII столетия искала выхода в создании очень ярких и оригинальных сооружений, которым принадлежало будущее.

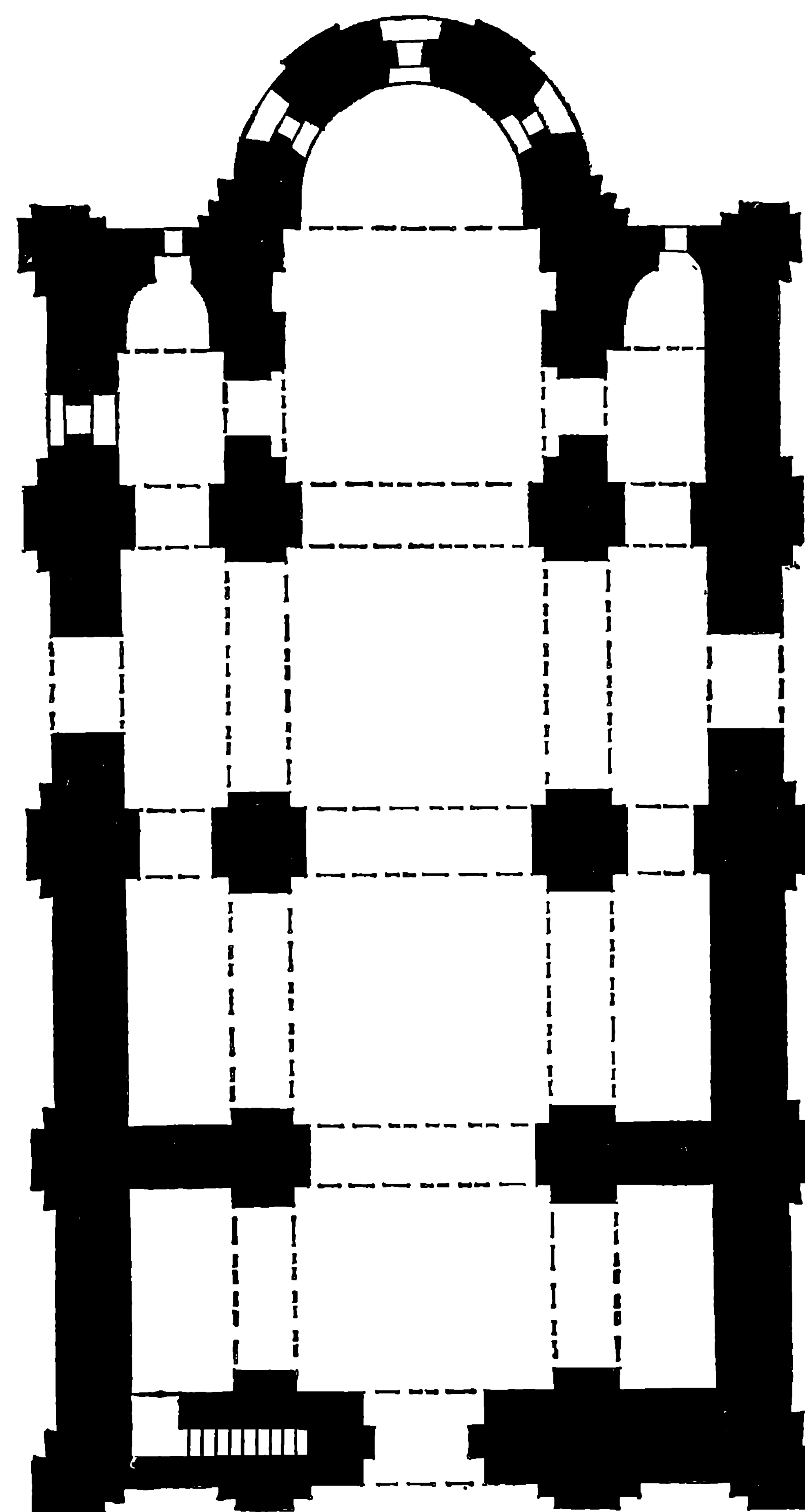
На примере зодчества Новгорода и Владимиро-Суздальского края можно убедиться, что во многих случаях переработка киевского архитектурного наследия являлась дальнейшим развитием традиций, имеющих огромную художественную ценность, что новые художественные качества, как, скажем, в Успенском или Дмитриевском соборах Владимира, возникали путем постепенного накопления, в результате чего менялось само образное содержание архитектуры. Именно такое отношение к киевскому наследию отчасти характеризует зодчество Галицко-Волынской земли, окраинного княжества, имевшего тесную политическую и культурную связь с Венгрией, Чехией, Польшей, Германией.

Подъем и расцвет Галицко-Волынской Руси падает на время княжения Ярослава Осмомысла, Романа и Даниила (вторая половина XII — первая половина XIII в.), твердая и дальновидная политика которых привела к объединению этой земли. Опираясь на горожан, галицкие князья сумели подчинить себе непокорное боярство, что благотворно сказалось не только на экономике. В течение ста лет здесь ведется большое строительство. Обстраиваются города, возводятся новые крепости, сооружаются великолепные здания светского и религиозного назначения. Слава о мастерстве галицких строителей проникает далеко за пределы княжества. Процветает здесь и изобразительное искусство, но памятников его сохранилось ничтожно мало. Развиваются различные ремесла.

Для оценки мастерства галицких строителей имеет важное значение следующий факт. Во время похода Батыя на запад его войска, превратившие в руины Рязань, Владимир, Киев и многие другие русские города, не смогли взять некоторые крепости Галицкого княжества. Это свидетельствует о том, что искусство фортификации стояло здесь на большой высоте и отвечало инженерным требованиям времени.



385. Церковь Архангела Михаила в Смоленске. 1191—1194 гг. Реконструкция



386. Церковь Благовещения в Витебске. XII в. План

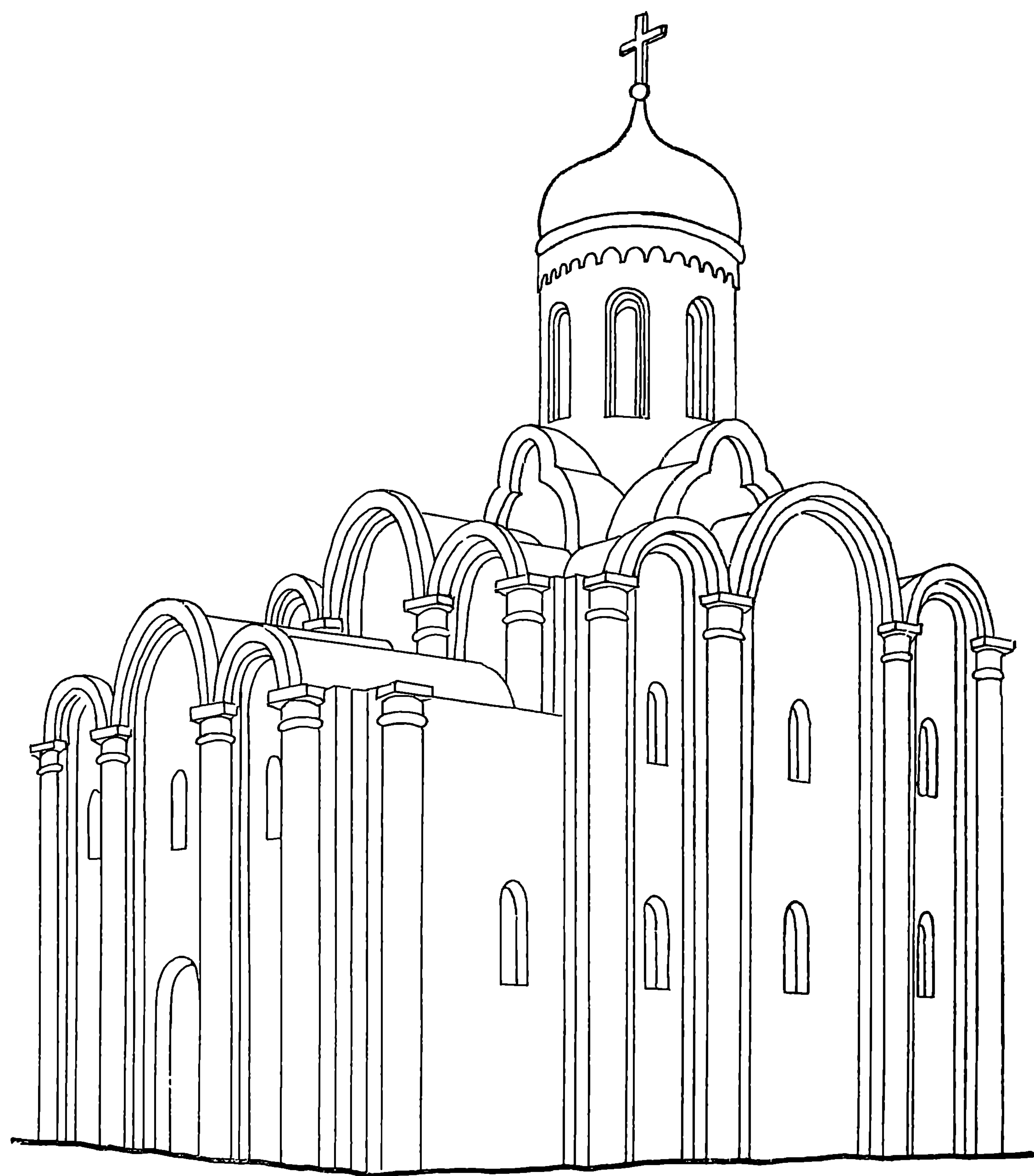
Хотя до настоящего времени ничего не уцелело из светских сооружений Галицко-Волынской земли, мы можем представить их характер на основании летописных данных. Видимо, княжеский дворец в Галиче имел много общего с дворцом во Владимире, представление о котором дают фрагментарно сохранившиеся постройки княжеской резиденции в Боголюбове. Во всяком случае, дворец в Галиче входил в архитектурный ансамбль, в котором, кроме дворцового здания, был храм Спаса, возможно, и другие постройки.

Более или менее ясное представление о церковном зодчестве Галицко-Волынской земли середины XII века дают памятники Владимира Волынского и Гродно, Галича и Холма.

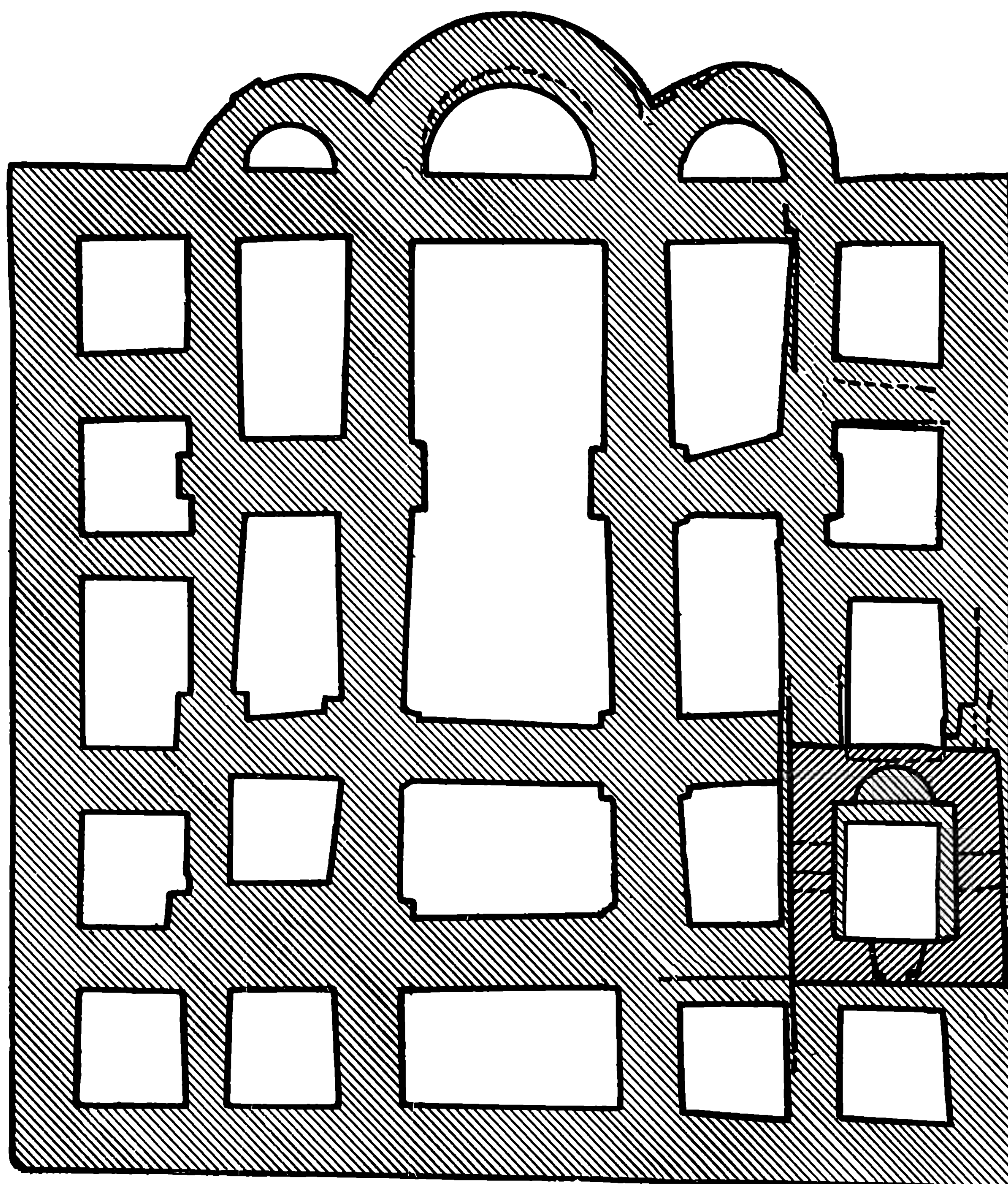
Успенский собор Владимира Волынского (1160 г.) имеет теснейшую связь с архитектурой Киева по своему плану и внешнему облику. Однако некоторые детали, например аркатурный пояс, уже говорят о воздействии романской архитектуры. Еще больше отличий от киевского зодчества в сооружениях Гродно. Такова Борисоглебская церковь, имеющая круглые колонны вместо столбов, выложенные майоликой полы и разноцветные майоликовые вставки на стене западного фасада. Еще своеобразнее гродненская Нижняя церковь, которая, возможно, явилась прототипом для церкви Благовещения в Витебске. Ее план также вытянут по продольной оси, а боковые апсиды не выражены снаружи, что, кстати сказать, типично и для полоцкого собора Спасо-Евфросиньева монастыря. Особые черты гродненского храма ярче всего выступают в полихромном решении фасадов чередованием рядов плинфы с необработанным и полированным камнем и украшением цветными майоликовыми плитками, блюдами и чашами.

Сооружения Галича и Холма, куда князь Даниил перенес свою столицу, почти не сохранились. Их облик восстанавливается главным образом путем археологических изысканий, которые позволяют уяснить своеобразие архитектуры этих городов. Строительство здесь велось из камня, кирпич уже не употреблялся. Это сообщало зданиям ту четкость линий и ясность пропорций, которые характерны для построек Владимиро-Суздальского края.

Главный храм Галича — Успенский собор (1157 г., *илл. 388*) близок по плану киевским памятникам. С трех сторон он был окружен закрытыми галереями, так что в этом отношении он походил на владимирский Успенский собор в его восстановленном виде после пожара. Трудно говорить о внешнем облике галичского храма. Можно лишь констатировать, что в обработке его фасадов применялся резной камень, по верху апсид проходил аркатурный фриз, где консоли были заменены резными масками. Словом, в его декоративном убранстве творчески использованы некоторые детали декора романской архитектуры. Подобное явление наблюдается и в других храмах Галича, например в оформлении церкви Пантелеймона (начало XIII в.) с двумя перспективными порталами, строй-



387. Собор Спасо-Евфросиньева монастыря в Полоцке. До 1159 г. Реконструкция



388. Успенский собор в Галиче. 1157 г. План



389. Серебряный колт, украшенный чернью. XII в. Киев



390. Серебряный колт, украшенный зернью. XII в. Киев

ные колонны которых имеют типично романскую капитель.

Много материала для суждения об архитектуре Галицкого княжества, в частности о сооружениях Холма, дают летописные свидетельства. Здесь упоминается о том, что фасады церквей были очень красочными, что в их декоре большую роль играла полихромная скульптура. Так же, как в дворцовом храме Боголюбова, в холмской церкви Иоанна полы были покрыты медными листами и майоликовой плиткой. И самое интересное, в окна были вставлены витражи, что кажется совершенно несовместимым с древнерусской архитектурой.

Отход от принципов древнерусского зодчества можно констатировать не только на примере декоративного оформления храмов. Он касается и более существенного, а именно, типов зданий. Так, церковь Воскресения в Галиче представляла собой круглую капеллу с тремя апсидами, расположенными симметрично по окружности. Храм такого типа не знаком древнерусскому зодчеству, но зато имеет прямые аналогии в архитектуре Армении.

Если архитектуру Галицко-Волынской земли можно в какой-то мере представить себе на основании археологических изысканий и основанной на ней реставрации памятников, а также по летописным источникам, то в отношении живописи дело обстоит совсем плохо, хотя нет оснований сомневаться в том, что живопись и скульптура получили здесь определенное развитие. Свидетельством этого являются миниатюры рукописей «Беседы Григория Двоеслова» (Публичная библиотека в Вильнюсе), «Добрилово евангелие» (Государственная библиотека имени В. И. Ленина) и «Евангелие» (Государственная Третьяковская галерея).

В эпоху Киевской Руси и в период феодальной раздробленности такие города, как Киев, Чернигов, Новгород, Суздаль, Владимир, Рязань, стали центрами разнообразных художественных ремесел. Среди них первое место заняла обработка металла.

Основа металлических изделий подготовлялась техникой литья. Ее применяли при изготовлении как уникальных, так и массовых предметов. Для первых использовали восковые модели, погибавшие во время плавления. Для вторых употребляли специальные каменные формочки, куда вливали металл и получали таким образом упрощенное подобие тех вещей, которые выполнялись от руки.

Широкое распространение имели серебряные и золотые изделия, выполненные в различных техниках. Красивый, легкий, слегка рельефный орнамент достигался техникой скани, накладной и ажурной. В узорах скани преобладали мотивы ромба, треугольника, круга. С большим мастерством используются возможности техники литья зерни. Пример тому крупные колты в виде звезды с семью, а иногда и шестью лучами, которые почти сплошь покрыты тончайшей зернью. Применяли зернь и в височных кольцах, часто вместе со сканью.

В XII веке, когда расширилось производство массовых изделий, одним из любимых видов техники стало чернение по серебру. Чернью украшали небольшие звездчатые колты, иногда браслеты. В последних

черныю заполнялся фон, фигуры же оставались светлыми; применялось также гравирование, достигшее расцвета в конце XII — начале XIII столетия.

Самым сложным искусством была перегородчатая эмаль, техника которой пришла из Византии, но в Киеве получила свои особенности. Небольшие вещи, выкованные из золота, украшались тончайшими цветными эмалевыми миниатюрами. Рисунок составлялся из крохотных ячеек, образованных золотыми ленточками. Их напаивали вертикально, а в образовавшиеся ячейки насыпали цветные порошки и обжигали при высокой температуре. После обжига эмали отшлифовывали. И сейчас открытые в кладах и при раскопках изделия с перегородчатыми эмалями горят немеркнущими красками, поражающими силой и чистотой. Многоцветные эмали являлись частью драгоценных женских головных уборов. Ими украшались колты, диадемы, дробницы — маленькие пластинки из золота, прикреплявшиеся к одежде, а также переплеты книг. Как правило, эмали применялись на золоте, но известны они на серебре и даже на меди.

Высокого мастерства в Киевской Руси достигли ковка серебряной посуды и чеканка изделий. До нас дошли чаши, по формам близкие деревянным. Образцом чеканки может служить великолепный шлем, принадлежавший князю Ярославу Всеволодовичу, найденный на месте роковой для него битвы 1216 года. Шлем украшают чеканные изображения архангела Михаила и святого Феодора, а также растительные узоры и гибкие, полные изящного движения фигурки грифонов.

Хотя Киев оставался главным центром прикладного искусства, в XII—XIII столетиях с ним стали успешно соперничать Рязань, Владимир, Новгород и другие города.

Что же было характерным в стиле изделий Киева? Работы ювелиров отличались разнообразием, высоким качеством исполнения. Уходят в прошлое «варварская» тяжеловесность и некоторая грубоватость, сильнее ощущается тонкость, тщательность филигранной отделки, легкость каждого предмета. Перегородчатые эмали являются образцами тончайшей декоративной миниатюры и безукоризненного художественного вкуса.

Если раньше вещи были в прямом смысле амулетами-оберегами, теперь это прежде всего изысканные украшения, но некоторая связь с мифологией все же остается. Опираясь на творчество деревни с ее подлинно народным стилем, уходящим в глубины столетий, киевские ювелиры по-своему перерабатывают подчас наивные мотивы изделий деревенских мастеров *(илл. 389)*. Их четко-контурный орнамент под руками киевских ювелиров приобретает пластичность, изящество миниатюры. В отдельных случаях сохраняются формы, восходящие к народным, «племенным». Таковы звездчатые колты, похожие на простые звездчатые височные кольца, найденные в земле северян и близкие по рисунку кольцам радимичей. Но в Киеве они превратились в пышные, усыпанные зернью украшения *(илл. 390)*. На колтах XII — начала XIII века, украшенных перегородчатой эмалью, нередко встречается отделка многочисленными шариками или лучиками, образующими мотив «сияющего солнца». Вероятно, этот мотив происходит от древних славянских



391. Автопортрет мастера Авраама. Деталь Корсунских ворот в Новгороде. Конец XIII — начало XIV в.

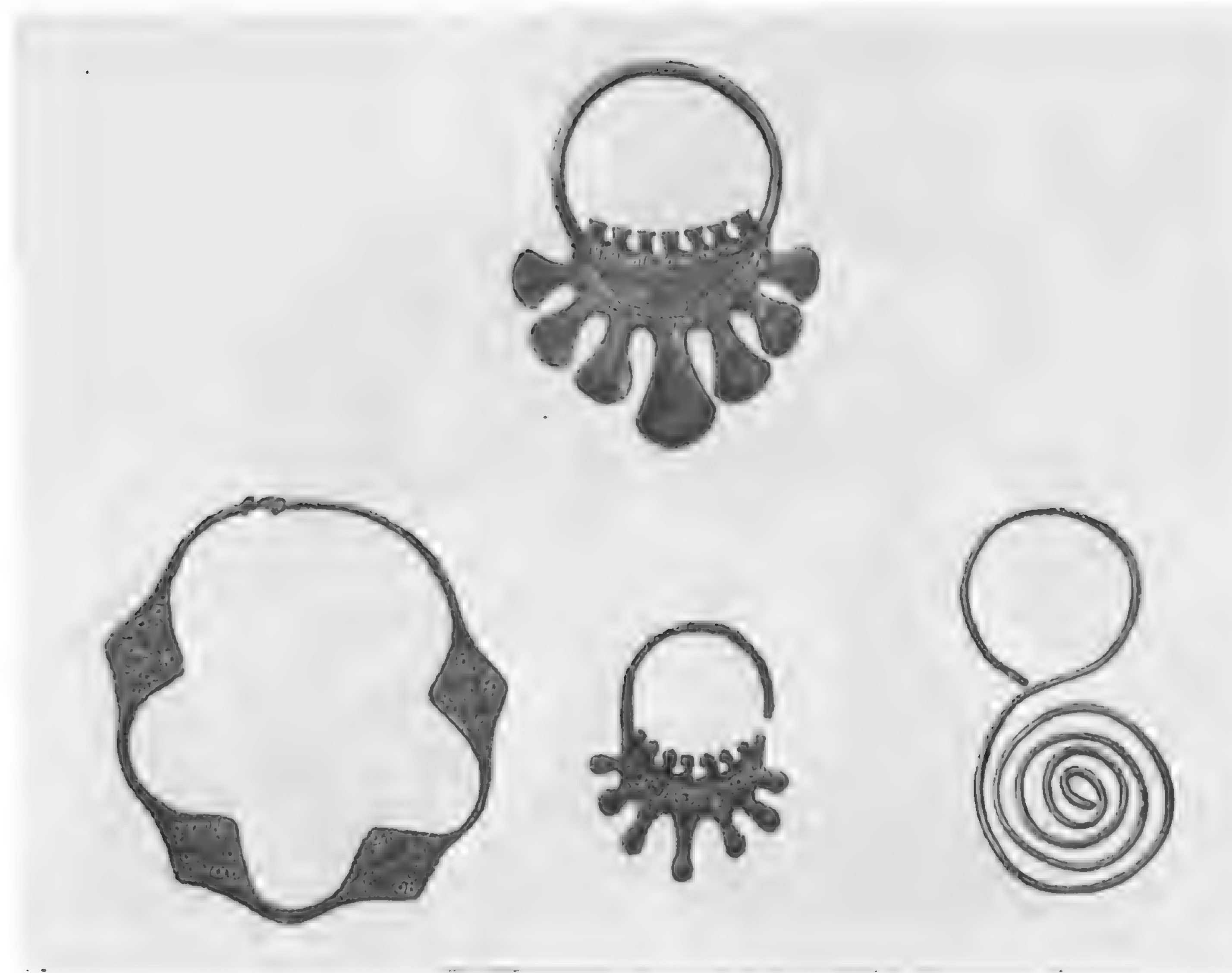
украшений, в которых находил свое отражение солярный культ.

В киевском прикладном искусстве часто встречаются изображения животных, птиц, фантастических чудищ и христианских святых. Рисунки зверей, как правило, сопровождаются богатым плетеным орнаментом. Свободно и легко вкомпоновывают мастера фигуры в круг, овал, квадрат, согласуя все компоненты с общей формой вещи. Для многих фигурных изображений типична геральдичность, величавая неподвижность позы. Подобные геральдические композиции решаются обычно в плоскостной манере. Все больше растет интерес художника к изысканной форме, к узорности в черни, к ярким сочетаниям красок в эмалях. Бесчисленные грифоны, птицы, чудища, львы, симарглы смотрятся как сложный причудливый узор.

Стиль киевских украшений неоднороден на протяжении двух столетий. В XI веке преобладают простые и строгие формы, эмали отличают сочетание контраст-



392. Славянские амулеты. Смоленская область. XI—XII вв.



393. Славянские височные кольца. XI—XII вв.

ных тонов, графичность золотых линий, тщательность рисунка. Золотая цепь из десяти круглых медальонов и двух колтов из Киевского клада чрезвычайно проста *(илл. 395)*. Медальоны с фигурками птиц чередуются с медальонами, украшенными геометрической розеткой. Контур рисунков тонок и изящен. В XII столетии колты окружаются множеством тонких лучиков, теряют простые очертания. Рисунок птиц на колтах с эмалью усложняется: птицы изображаются с широко раскрытыми крыльями, в движении. Развитие от простой к более сложной орнаментации видно и в серебряных изделиях с чернью. Фигуры грифонов и симарглов превращаются в узорный декор. Браслеты XII — начала XIII века, найденные в Киеве и Рязани, украшены изображениями фантастических животных, фигурами танцующих женщин, гусляров, людей, занятых беседой. Среди этих изображений встречаются фигурки сенмурвов (симарглов) и зайцев, что говорит о ритуальном, еще языческом происхождении этих браслетов, возможно, связанных со свадебными обрядами. Замечательны изделия знаменитого Рязанского клада, найденного в 1822 году и состоящего из великолепных крупных колтов, медальонов и бус *(илл. 394)*. В них изображения святых окружены рамками из золотой скани, куда вкраплены драгоценные камни и жемчуга.

В рязанских эмалях стиль достигает апогея пышности и декоративности. На некоторых медальонах совсем исчезают эмалевые рисунки, и вся вещь покрывается густой тяжеловатой сканью, окружающей сложными ритмическими узорами многочисленные, словно рассыпанные, драгоценные камни.

Наряду с ювелирными изделиями от эпохи Киевской Руси сохранились литые монументальные паникадила-хоросы из бронзы. Хорос с Хоревой улицы в Киеве (XII в.) состоит из плетеных цепей, поддерживающих чашу паникадила. Плетеный орнамент на бортах чаши течет плавными волнообразными лентами. Хорос имеет шесть подсвечников, на четырех из них помещены плоские фигурки грифонов. По рисунку они похожи на те узоры, которые встречались в драгоценных парчовых тканях того времени.

Особое место в прикладном искусстве занимала керамика. В Киеве делали крупные, похожие на амфоры корчаги, горшки, кувшины, блюда, подсвечники. Некоторые из них были покрыты поливами ярко-зеленого цвета. На многих кувшинах сохранялась волнистая орнаментация, известная еще у древних славян как символ воды. Обращают на себя внимание две глиняные чаши с полихромной росписью эмалями. Одна из Тмутаракани, другая из Киева. Обе имеют сходный по рисунку и расцветке бордюр, куда введены мотивы белых ромашек. Чаши нарядны по рисунку, красивы по расцветке.

Дошло до нас много изделий из стекла. Их находят в Киеве, Новгороде, Рязани и других городах. Особенно были любимы стеклянные браслеты и бусы, окрашенные в фиолетовые, бирюзовые, синие, зеленые, красно-коричневые и черные цвета. Было развито и косторезное производство. Правда, от искусства киевских ремесленников в этой области сохранилось немного.

Оригинальной техникой декора владели суздальские мастера. В начале XIII века они создали замечательный памятник — врата Суздальского собора, обитые медными листами *(илл. 396, 397)*. На южных дверях представлены деяния ангелов, патронов суздальских князей, на западных — сцены из Нового завета. Кроме того, двери богато украшены тонким растительным орнаментом и фигурами грифонов. Техника изображений очень своеобразна. Медные листы покрывались черным лаком, затем по нему прочерчивали контурный рисунок, местами обнажая поверхность металла, а потом протравливали кислотой. После этого листы покрывались золотом в соединении с ртутью и нагревались. Ртуть улетучивалась, а золото,

394. «Рязанские бармы». Перегородчатая эмаль, скань, драгоценные камни, жемчуг. XII в.



395. Золотые колты и рясны. Перегородчатая эмаль. XII — первая треть XIII в. Киев



396. Врата Суздальского собора. Начало XIII в. Деталь

соединяясь с металлом, образовывало красивый и чистый рисунок. Золотые силуэты фигур выступают на черном фоне очень эффектно.

Большое место в развитии прикладного искусства принадлежит Новгороду. Его особое положение на самом севере нашей страны, близость к Скандинавии и другим западным странам, отдаленность от Византии, связи с местными балтийскими и угро-финскими племенами накладывали особый отпечаток на прикладное искусство.

Здесь сильнее и непосредственнее сказалась местная культура ильменских словен — предков новгородцев. В новгородской культуре ярко проявились черты самобытности и народности. Об этом свидетельствует скульптурный автопортрет, который из бронзы отлил мастер Авраам и поместил на Корсунских вратах. Он изобразил себя в парадной одежде со знаками своего ремесла *(илл. 391)*.

В прикладном искусстве Новгорода мы встречаем вещи уникальные и массовые, украшения одежды и



397. Врата Суздальского собора. Начало XIII в. Деталь



398. Резная деревянная чаша. X в. Новгород

предметы быта. Новгородцы не знали техники перегородчатой эмали, редко применяли зернь и чернение. Зато широкое развитие получили здесь литье в серебре и чеканка, резьба по кости и дереву *(илл. 398)*. Керамика не достигла того совершенства, каким она отличалась в Киеве. Новгородские шерстяные и льняные ткани, несомненно, украшались вышивками.

Среди массовых изделий до нас дошли подвески, браслеты, перстни, булавки, кольца. Особенным успехом пользовались металлические браслеты, витые из двойной и тройной проволоки. Самые дорогие делались от руки, дешевые отливались в каменных формах. Красивы пластинчатые браслеты, украшенные чеканным миниатюрным геометрическим узором, состоящим из простейших мотивов. Попадаются булавки и подвески, хранящие облик языческих изделий; они повторяют мотивы лунниц и имитируют фигурки уточек, коньков. Для XI—XIII веков характерно литье небольших нагрудных крестиков, украшенных сплошным геометрическим орнаментом или выпуклыми фигурками распятого Христа, а также наиболее почитаемых святых. Иногда эти рельефные рисунки отличаются большой наивностью, не снижающей, однако, их выразительности.

Особняком в прикладном искусстве Новгорода стоят два серебряных сиона из новгородского Софийского собора (XI в.). «Большой сион» представляет собой модель храма-ротонды с низким куполом, покоящимся на арках, которые опираются на столбы. Между столбами — двери, на каждой их створке по одной фигуре апостола. Мастер с большой тонкостью воспроизвел черты их лиц и складки одежды. Арки заплетены пышным орнаментом. Этот памятник — свидетельство высокой ювелирной культуры Новгорода.

В Софийском же соборе хранятся два серебряных кратира — сосуда восьмиугольной формы (XII в.). Кратиры на выпуклых стенах имеют фигуры Христа, Богоматери и святых. У сосудов красивые ручки в виде латинской буквы «S», завершенные мотивом ягод. Надписи свидетельствуют, что один из них принадлежит мастеру Братиле, другой — Косте. Работа Братилы изящнее и тоньше.

Помимо изделий из металла, в Новгороде было много вещей из дерева и кости. В его земле найдены ковши, чаши, ложки, предметы домашнего обихода. Некоторые из них украшены плетеным узором и изображениями птиц и драконов. Примером может служить фрагмент деревянной колонны, где узор, состоящий из плоских лент, носит плавный и спокойный характер *(илл. 399)*. В разводы плетения введены фигуры стрельца и грифона. В новгородской резьбе, склонной к звериным мотивам и плетению, есть близость к узорам Скандинавии, но без усложненных орнаментальных композиций.

Не менее выразительна новгородская резьба по кости. Мастера делали гребни, украшая их мелким выемчатым орнаментом или награвированным узором из небольших кружков. До нас дошли и памятники с изображениями фантастических существ, например крылатого дракона. Найдена также костяная пластинка с русалкой, пьющей из рога.

Широкое распространение в Новгороде получило художественное стекло. Как и в Киеве, здесь изготовлялись разнообразные браслеты, окрашенные в синие, темно-синие, фиолетовые, зеленые и оранжевые цвета. Браслеты, относящиеся к X—XIII векам, отличаются декоративностью и изяществом. Не менее красивы и еще более разнообразны по формам стеклянные бусы,



399 Резная деревянная колонна. XI в. Новгород. Фрагмент

употреблявшиеся для ожерелий. Часто бусы расписывались волнистыми линиями, полосками, розетками, звездочками. Помимо стекла, существовало производство мелких вещей из янтаря, привозимого с берегов Балтийского моря.

Значительным художественным явлением, оказывавшим постоянное воздействие на городское искусство, было скромное, незатейливое, но глубоко выразительное народное творчество деревни, в котором отразились художественные вкусы славянских племен и их воззрения на природу. Северяне, поляне, древляне, кривичи, вятичи, радимичи, ильменские словене и другие племена в эпоху Киевской Руси постепенно теряли свою племенную разобщенность. Но они еще долго сохраняли в своем искусстве местные черты. В предметах, обнаруженных археологами, можно выделить изделия, бытовавшие у всех славян, и вещи, встречающиеся лишь у определенного славянского племени. Большинство этих вещей, главным образом ювелирных, представляют собой амулеты-обереги, украшавшие головной женский убор (реже — мужской) и одежду. Как правило, они изготовлялись из недорогих материалов с применением самой несложной техники. Для украшений часто употреблялись сплавы серебра, бронзы и олова. Вещи отличались скромными формами. Некоторые из них отливались с восковой модели, другие — в разных каменных формах. Самые же примитивные сначала изготовлялись в дереве, потом оттискивались в глине и отливались. Поэтому они плоскостны и контурны. Так как глиняные формы недолговечны, мастера вновь и вновь повторяли образцы, что придавало свежесть и непосредственность их изделиям. До нас дошли многочисленные височные кольца, разного рода подвески к ожерельям, перстни и браслеты, гребни с фигурками или головами зверей, ложечки, ножи, привешенные к цепочке, маленькие амулеты. Многие из этих изделий в виде лунницы, розетки, звезды отражали почитание небесных светил: солнца, луны, звезд. Немало было изготовлено плоских фигурок уток, гусей, зайцев, коньков *(илл. 392)*. Особое место занимают височные кольца *(илл. 393)*. Простыми по рисунку были кольца кривичей (в виде круга), новгородских словен (в круг введены четыре-пять ромбов), северян (мотив спирали). У радимичей кольца походили на семилучевые звезды, а у вятичей — на семилепестковые цветы. Лепестки кольца вятичей похожи на изображение топориков, что связывает такое колечко с культом Перуна, атрибутом которого был боевой топор. У балтийских славян Перун изображался с семью ликами и семью топорами (мечами). Радимичи и вятичи пришли, как говорит летописец, «от ляха». Этим и объясняется число семь в их племенных височных кольцах.

Что касается керамики, то она не выходила за пределы весьма простой утилитарной посуды и украшалась самыми несложными геометрическими орнаментами. Одежда до нас не дошла, а отдельные ее фрагменты мало что могут сказать исследователю. Но можно предположить ее большую красочность, хотя бы потому, что в ряде ювелирных изделий есть несомненное отражение текстильного орнамента.

Искусство деревни киевской эпохи, представленное главным образом предметами с простейшим геометрическим орнаментом, разрабатывало и более сложные орнаментальные изобразительные мотивы. Изделия, украшенные символическими изображениями животных и птиц, использовались в качестве амулетов. Иногда деревенские мастера стремились подражать изделиям города, но при этом крайне упрощали их форму и декор.

В целом же прикладное искусство Киевской Руси было тесно связано с народным творчеством и черпало в этом богатейшем источнике животворную силу, своеобразную эпичность.

Прикладное искусство XI—XIII веков — яркая страница художественной культуры Древней Руси.

Заканчивая обзор архитектуры и искусства домонгольской эпохи, можно сделать следующие выводы. Древнерусское зодчество, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство того времени представляют собой исключительное явление в общем развитии страны и ее культуры. В эти столетия идет процесс формирования оригинальных художественных форм, укрепляется художественное самосознание народа — творца всех ценностей. Основываясь на давних традициях, идущих от языческих времен, древнерусские строители и художники пытаются выразить свой художественный идеал. Творя в рамках господствующей религиозной идеологии средневековья, они выражают чувства и мысли, раскрывают идеи, создают образы, отвечающие требованиям и задачам того общественного уклада, в котором они живут. Конкретно-исторические условия определяют своеобразие искусства Киева, Новгорода, Владимиро-Суздальской земли и других областей древнерусского государства. Но вместе с тем это искусство народа, который устами автора «Слова о полку Игореве» высказывает свое стремление к объединению, к утверждению себя на арене истории.

Традиции архитектуры и искусства домонгольской эпохи фундаментальны и значительны. Они устояли в гнетущую пору татаро-монгольского ига, они позволили творить не на пустом месте отечественным зодчим и художникам последующих столетий.

ИСКУССТВО НАРОДОВ ПРИБАЛТИКИ

Территория Восточной Прибалтики (нынешних Эстонской, Латвийской, Литовской ССР) к середине I тысячелетия н. э. была заселена племенами двух языковых групп — угро-финской (эстонцы, ливы) и балтийской, или литовско-латышской. В I тысячелетии н. э. эти племена, имевшие развитое земледельческое хозяйство, переживали период распада родового строя (I—IV вв.) и зарождения классовых отношений (V—IX вв.). Процесс формирования классового общества особенно активно протекает здесь в IX—XII столетиях, когда возникают княжества раннефеодального типа. К этому времени относится начало формирования трех народностей — эстонской, латышской и литовской.

Границей рассматриваемого периода можно считать начало XIII столетия, когда эстонцы и латыши подверглись немецкой агрессии и на их землях было создано средневековое феодальное государство — Ливония; в то же время (к 20-м годам XIII в.) происходит объединение феодальных княжеств на территории Литвы в единое государство — Великое княжество Литовское.

В период раннего феодализма (до XIII в.) материальная культура народов Прибалтики имеет много общих черт, придающих ей, несмотря на этнические различия, общеприбалтийскую окраску.

Развитие искусства Восточной Прибалтики происходит в условиях тесных взаимосвязей эстонцев, латышей и литовцев как друг с другом, так и с близкими и более далекими соседями. Через Киевскую Русь Прибалтика оказывается втянутой в орбиту общения с отдаленными странами, в частности с Византией, Ближним Востоком, Средней Азией. В XII—XIII веках для Прибалтики особенное значение приобретают культурные связи с Новгородом и с Полоцким княжеством. В то же время в развитии искусства народов Прибалтики можно проследить немало точек соприкосновения с искусством Скандинавских стран (особенно Финляндии и Швеции), острова Готланд, а также западных славян (прежде всего соседней Польши), с искусством немецких земель.

Конкретные формы этих взаимосвязей в области искусства были многообразны. Во-первых, это импорт художественных изделий, в том числе ювелирных, произведений изобразительного искусства и нумизматики. Можно привести немало примеров такого импорта. В этом плане интересны многочисленные находки на территории Прибалтики арабских диргемов X века, большинство из которых попало сюда через русские города. В Прибалтике эти тонкие, с изящным рисунком серебряные монеты часто использовались как подвески в ожерельях и других украшениях. Среди мечей, которые принадлежали литовской, латышской, эстонской знати, многие германского происхождения. Широко известен так называемый Тартуский клад, в котором между прочими предметами сохранился серебряный сосуд XII столетия, украшенный изображениями фигур воинов в обрамлении тончайшего орнамента-плетенки *(илл. 400)*. Вероятно, это произведение искусства византийских мастеров, которое попало в Эстонию через Древнюю Русь. В Эстонии, на острове Сааремаа, обнаружена одна из очень немногих известных до сих пор серебряных монет русского князя Ярослава Мудрого.

Соприкосновение с искусством других стран способствовало развитию местной художественной культуры. При этом обмен материальными и художественными ценностями с соседними странами носил взаимный характер. Например, латышские и литовские изделия из янтаря экспортировались в Западную Европу.

Другой, не менее важной формой культурных связей Прибалтики с соседними землями был непосредственный контакт с искусством и художественными традициями других народов. На востоке в некоторых районах (в частности, по побережью Чудского озера) население было смешанным; здесь получали распространение и отсюда проникали в быт эстонцев некоторые характерные формы искусства и архитектуры славянского типа. Например, такие мемориальные сооружения, как длинные и овальные курганы; в прикладном искусстве — некоторые типы украшений, формы одежды, керамики, созданной на гончарном круге. Установление вассальной зависимости отдельных литовских, латышских и эстонских земель от Киевской Руси, а позднее — от северных русских



400. Серебряный сосуд из Тартуского клада. Начало XII в.

княжеств приводило к укреплению контактов между Прибалтикой и Русью.

Наконец, следует иметь в виду независимый от непосредственных контактов момент синхронного возникновения многих форм и видов искусства у различных народов. Это имеет место в архитектуре городищ, селений, в форме жилых построек, в типе крепостных сооружений, в характере художественной керамики, ювелирного искусства, народных костюмов, тканей — во многих ремеслах и видах художественного творчества.

Наиболее значительными памятниками архитектуры и раннего градостроительства в Прибалтике являются городища. По своему назначению, масштабу и архитектурным формам эти памятники неоднородны и в процессе исторического развития претерпели существенные изменения. Ранние городища носили характер укреплений, служивших для общины временным пристанищем от вражеских набегов. В V—IX веках получают распространение укрепленные городища — место постоянного жительства знати, военной дружины, уже отделившейся от основной массы общинников, занимавших поселение вокруг городища. Систему укреплений последнего составляли земляные валы, рвы, деревянные частоколы и срубные башни. Типичными городищами второй половины I тысячелетия являются Рыуге в Эстонии, Кентескалнс в Латвии, Апуоле в Литве.

В Прибалтике конца IX — начала XIII столетия можно отметить следующие основные тенденции раннефеодального зодчества и градостроительства: окончательное превращение городищ в феодальные замки-крепости; все яснее выступающее различие между небольшими замками мелких феодалов и крупнейшими опорными пунктами князей, центрами формирующихся государственных объединений; возникновение торгово-ремесленных посадов, называемых «нижним городом», рядом с городищем-замком; дальнейшее развитие населенных пунктов сельского типа — деревень и формирование основных принципов их планировки; совершенствование типа жилого дома, выделение его основных конструктивных и декоративных местных особенностей.

В Эстонии одним из наиболее крупных городищ, превратившихся в XI веке в город и феодальную крепость, был Тарту (Юрьев). Наиболее интенсивная строительная деятельность приходится здесь на начало II тысячелетия. После присоединения к Киевской Руси Тарту в XI веке укрепляется и расширяется. По летописным источникам нам известно, что, кроме крепостных сооружений, здесь при Ярославе Мудром были выстроены деревянные «хоромы» для княжеского наместника и знати. Тарту становится не только крепостью, но и крупным торгово-ремесленным центром, тесно связанным с Новгородом и Псковом.

В это время крепости городского типа возникают почти во всех областях Эстонии. При этом между городищами Южной Эстонии (Тарту, Отепя, Вильянди) и Северной Эстонии (Варбола, Вальяла и др.) существует одно принципиальное различие в архитектуре. В южноэстонских городищах основание крепостных сооружений образует земляной вал; в Северной Эстонии валы городищ сооружаются из известняковых плит способом сухой кладки.

Интересным памятником Северной Эстонии является городище-крепость Варбола (Воробиин) на земле Харьюмаа. Его площадь, охватывающая два гектара, окружена со всех сторон валом — высокой плитняковой стеной. Даже сейчас развалины вала местами поднимаются снаружи до 10 метров. Крепость была заложена в XI или XII веке.

С точки зрения градостроительства интересный материал дали раскопки древнего Таллина. Высокий скалистый холм, на котором и ныне расположен Вышгород, играл роль могучей естественной крепости. К ней примыкало торжище, часть которого исследована при раскопках на Ратушной площади. Здесь обнаружен колодец XII века овальной формы. К несколько более позднему периоду относятся остатки древних дренажных сооружений, водосточных канав.

Другой тип городищ этой эпохи — небольшие замки отдельных феодалов. Характерным примером может служить замок Лыхавере, расположенный к северу от Вильянди и принадлежавший в начале XIII века эстонскому князю — старейшине Лембиту. Это была сравнительно небольшая, но сильно укрепленная крепость, окруженная со всех сторон песчаным валом высотой до 9 метров. Все постройки были из дерева.

В Латвии в этот период известно несколько десятков крупных городищ-замков и множество небольших крепостей. Среди крепостей с примыкающим поселением городского типа особенно большое значение имели: в Латгалии — Ерсика, Асоте, Кокнесе, в Земгалии — Межотне, в Курземе — Талсы. Некоторые городища (Дигная, Даугмале, Асоте и др.), возникшие раньше как центры обороны и укрытия для общины во время войны, превращаются в IX—XII столетиях в феодальные крепости-замки. Так, к X столетию восходит значительное укрепление крупнейшего древнелатышского города Ерсики (Герцике).



401. Городище Тервете. XIII в. Латвия

Больше всего изобретательности, архитектурных навыков и мастерства проявляли древнелатышские зодчие при возведении фортификационных сооружений. Почти все городища в период раннего феодализма окружаются новыми высокими валами и сложными бревенчатыми оборонительными приспособлениями и постройками.

Интересный материал по архитектуре городищ раннефеодального периода представили археологические изыскания в Тервете (центр земгалов), который упоминается в документах и хрониках XIII века. От древнего Тервете сохранился комплекс памятников, состоящий из нескольких поселений и городища-замка *(илл. 401)*. Вскрытые здесь каменные фундаменты можно рассматривать как переходную ступень от деревянного к каменному зодчеству в древней Латвии. В качестве связующего вещества при постройке фундаментов была использована глина. Жилые и хозяйственные постройки на городище Тервете имели, как правило, срубную конструкцию, но срубы иногда подкреплялись вертикальными столбами. В пространственной композиции интерьера главное место занимала печь, расположенная уже не в центре, а оттесненная в угол, площадь перед очагом оставалась сравнительно свободной. Пол был сделан из утрамбованной глины. Источником света в помещении служила дверь.

Своеобразием отличается архитектура поселений X—XII веков на территории современной Риги. Древнего городища со всеми его характерными признаками здесь не обнаружено, но бесспорно существование двух поселений городского типа. Ливский поселок в районе набережной Ридзене имел земляной вал, укрепленный березовыми жердями. Вероятно, в XII столетии была сооружена гавань на реке Ридзене со специальными деревянными укреплениями набережных. Это одна из первых гаваней в истории латышской архитектуры.

Городища Литвы в период раннего средневековья также превращаются в замки феодалов и их дружин. Таковы, например, Шейминишкеляй, Берзгайняй, Укмерге и другие памятники X—XIII веков. Многие литовские укрепленные замки упоминаются в хрониках XIII столетия, что свидетельствует об их значительной роли.

Наиболее богатый археологический материал по архитектуре Литвы периода раннего средневековья дали городище Межуляны (Игналинский район), Замковая гора в Вильнюсе, Неменчинское городище и Пуня. Межулянское городище (в литовской транскрипции



402. Стальной меч с интарсией из медной проволоки. Около XII в.

Мажулоню) расположено на возвышенности, на берегу озера Велионис. В IX столетии здесь были сооружены мощные валы высотой в 5—6 метров, а внутри по краям площади был построен ряд небольших деревянных построек хозяйственного назначения.

К периоду раннего феодализма относится формирование на территории Прибалтики трех основных типов крестьянского дома.

Северный тип, распространенный в Эстонии и в некоторых районах Северной Латвии, отличается тем, что жилища здесь были одновременно и хлебосушильней (ригой). С начала второго тысячелетия шло дальнейшее интенсивное развитие и совершенствование жилой риги. Сруб становится больше и выше.

В южных районах Прибалтики (в Латвии и Литве) получили распространение два других типа крестьянского дома, которые в этнографической литературе условно называются «западный» и «восточный». Особенность структуры крестьянского дома западного типа заключалась в том, что само жилое помещение не имело печи, оно отапливалось за счет очага, обычно сложенного из камней, который находился в сенях. В основе восточного типа — срубная изба с печью внутри жилого помещения. В развитии этого типа дома заметно отразились тесные связи латышских и литовских племен с восточными славянами. Пространственная планировка интерьера так же, как тип печи, во многом совпадает здесь с избами Белоруссии, Украины, Смоленщины.

Первоначальный декор крестьянского жилища, появившийся в эпоху раннего феодализма и распространенный более в южных районах, в Литве был очень скромным. Это прежде всего «коньки» у дымового отверстия (чукурас), появившиеся в начале второго тысячелетия. Схематическая и стилизованная форма «коньков», рубленных из досок топором, связана с солярным культом земледельческих народов. Эти «коньки» органично связаны с формой четырехскатной крыши.

Менее ясной остается до сих пор картина развития культового зодчества Литвы, Латвии и Эстонии до христианизации этого края.

Первичным модулем культовой архитектуры у прибалтийских народов являлись естественные природные формы: деревья, камни (в том числе огромные валуны ледникового периода, разбросанные по всей прибалтийской земле), холмы, горы, которым поклонялись как «священным», ничем сначала не дополняя и не изменяя их природную форму. Однако уже в конце первого тысячелетия для культовых целей сооружаются искусственные насыпи. Археологи рассматривают такие памятники как особый тип обрядовых городищ. Особенно интересную разновидность представляют собой так называемые горы Элка[93] (Элка калнс), широко распространенные в Юго-Западной Латвии — Курземе. Расположены эти памятники обычно вблизи городищ-замков, что позволяет рассматривать их в непосредственной связи с формированием раннефеодальных городов. Такие горы имеют террасы, рвы, валы, некоторые из них достигают за счет искусственных насыпей большой высоты и обладают мощными сооружениями. Так, например, гора Элка около Дурбе Лиепайского района имела три



403. Виллайне, украшенная бронзовыми пронизками. XI в. Реконструкция по фрагментам из погребения Кестери. Латвия



404. Привеска от венка. XII в. Найдена в Стамериена. Латвия. Реконструкция

вала и значительный культурный слой. На этой горе в древности стояли культовые камни с изображениями и знаками-ракстиями [94].

Некоторые культовые городища сохранили своеобразные памятники, которые можно рассматривать как малые формы древней культовой архитектуры. Это прежде всего жертвенные ямы и памятные камни, особенно распространенные в Литве.

Камни-жертвенники, камни-алтари отличались обычно огромными размерами и имели на своей поверхности выдолбленные углубления в форме чаш, в которых сжигались приносимые на алтарь дары. Самый большой камень-жертвенник находится на территории Литвы, в Аникшчяйском районе. Это знаменитый Пунтукас, окруженный множеством легенд и поэтических преданий. Другой камень-жертвенник, так называемый «Чертов алтарь», находится в Литве около Кайшчядориса в деревне Прудникай. Громадной глыбой поднимается он над землей. На его поверхности выдолблены углубления в форме корыта и шести чаш на вершине. Большинство камней-жертвенников были «алтарями солнца». В честь солнца посыпались они зерном и поливались медом, во имя солнечного света, тепла и плодородия разжигался на этих алтарях огонь.

К малым формам древней культовой архитектуры в южной части Прибалтики (Литве и Южной Латвии) относятся деревянные памятники-столпы.

Особое место в истории архитектуры народов Прибалтики занимают погребальные памятники, свидетельствующие о зарождении традиции мемориальных архитектурных ансамблей. Во второй половине I — начале II тысячелетия можно проследить следующие основные архитектурные типы погребальных памятников: курганы, грунтовые могильники (иногда с каменными венцами на поверхности или внутри могилы) и каменные могильники, известные главным образом на острове Сааремаа. Примером каменного могильника может служить комплекс памятников-насыпей из камней-валунов и обломков известнякового плитняка в Рандвере, создававшийся на протяжении XI—XIII веков по мере того, как новые насыпи возводились над новыми погребениями. В плане могильник представляет собой неправильный овал площадью более трех-



405. Эстонский сосуд с линейно-волнистым орнаментом. Керамика. XI в.

сот метров. Его силуэт отличается неравномерной высотой насыпей, сочетанием камней различных размеров.

В художественном отношении среди погребальных памятников наиболее выразительными были курганы, распространенные в восточных районах Прибалтики. Наиболее многочисленны курганы Восточной Литвы, древнейшие из которых относятся ко II, а самые поздние — к началу XIII века. Архитектурный тип курганов со временем менялся. В VIII—IX веках исчезают характерные для более раннего времени каменные венцы у подножия; разнообразными становятся формы: встречаются круглые, овальные, продолговатые курганы, реже — с четырехугольным основанием. Восточнолитовские курганы конца I тысячелетия н. э. по типу очень близки к восточнославянским курганам, распространенным на Руси.

Декоративно-прикладное искусство народов Прибалтики во второй половине IX—XIII веках получает большое развитие, особенно ювелирное дело. Правда, серебряные украшения не достигли здесь такого художественного уровня, как на Руси. Наиболее драгоценные предметы были привозными. Тем не менее существование ювелирного искусства у народов Прибалтики является одной из важнейших черт местной художественной культуры. Археологические раскопки свидетельствуют о развитой технологии плавки и последующей художественной обработке металлов путем ковки, чеканки, резьбы.

Особую страницу в истории декоративно-прикладного искусства народов Прибалтики представляют изделия из серебра (эстонские клады IX—XIII вв.). По найденным материалам можно выделить и проследить типы художественных изделий из серебра. Прежде всего, это шейные гривны. Характерная форма, восходящая к X веку,— это широко распространенная в эту эпоху серебряная гривна с седловидными концами. С конца XII и особенно в XIII столетии в Эстонии получают широкое распространение витые гривны с пластинчатыми концами, украшенные простым пунсонным орнаментом. В этом типе гривн много сходного с ижоро-карельскими витыми гривнами, которые, в свою очередь, близки новгородским изделиям.

Широко распространены были в Эстонии браслеты. В большинстве своем они выковывались из тонких листов серебра. В XIII веке они становятся более широкими, в их формах и орнаментике появляются местные отличия. Например, выделяется рявала-харьюская группа, для орнамента которой характерны сдвоенные треугольники и пунктирная плетенка на концах.

Большое место среди ювелирных изделий занимают подковообразные фибулы. Форма дужек в них варьируется: наряду с плоскими, пластинчатыми встречаются дужки выгнуто-вогнутого сечения, а также витые.

Типичным прибалтийским украшением являются нагрудные бляшки, круглые, обычно слегка выпуклые, сделанные из тонкого серебряного листа с маленьким ушком. Как правило, нагрудные серебряные бляшки украшены тисненым геометрическим орнаментом, наиболее распространенными мотивами которого стали ромбы и крестики. Встречаются в орнаментике также мотив колеса и многие другие своеобразные геометрические фигуры, напоминающие соединенные друг с другом спинками четыре буквы «С». Нагрудные бляшки получают широкое распространение в XII веке. Вероятно, их художественным прообразом были монеты-подвески.

Из технических приемов ювелирного искусства XII столетия следует отметить украшение металлических изделий путем накладки на их поверхность серебряных пластин. Осваивается в это время также искусство черни.

Интересной особенностью ювелирных изделий ливов является широкое применение цветной эмали. Наиболее характерный ливский декоративный мотив — пальметка, часто встречающаяся на черепаховидных пряжках и цепедержателях.

Художественная обработка цветных металлов — бронзы, меди, серебра достигает в рассматриваемый период расцвета также в Латвии и Литве. Обработка металлов становится делом специалистов-художников. Например, великолепная медная отделка ритона (сосуда для питья в форме рога) из богатого погребения в Леяс-Битени Плявиньского района (Музей истории Латвийской ССР, Рига) могла быть исполнена только мастером, обладавшим большим опытом.

В Латвии, так же, как на территории Эстонии, встречаются клады серебряных украшений и слитков, правда, в значительно меньшем количестве. Они свидетельствуют о высоком уровне обработки серебра. Особенно интересны серебряные шейные гривны с тяжеловесным, сочным, воспроизводящим плетение орнаментальным узором, отличающимся четкой формой.

К оригинальным произведениям декоративно-прикладного искусства относятся многочисленные мечи,



406. Браслет. Бронза. X—XI вв. Найден в Саргенай (пригород Каунаса)



408. Фибула. Бронза. XI в. Найдена в Скеряй. Литва



407. Фибула. Бронза. X—XI вв. Найдена в Вайгуве. Литва

служившие предметами снаряжения князей и знатных воинов. В качестве примера может служить найденный при раскопках старой Риги стальной меч с посеребренной рукояткой *(илл. 402)*. Лезвие его украшено орнаментом из медной проволоки. Орнамент на каждой из сторон меча отличается тонкостью и органичной связью с заостренной, сужающейся книзу формой лезвия.

Специфическими украшениями, характерными для Литвы, являются височные кольца из проволоки ромбического сечения, витые гривны с конусовидными концами, шейные гривны с седловидными и плоскими, заходящими друг за друга концами. Типичным украшением жителей Восточной Литвы X—XI веков были арбалетные фибулы, бронзовые и железные, причем изделия из железа нередко отличались изяществом, а также подковообразные фибулы, железные и бронзовые, овальные пряжки, браслеты с утолщенными концами, бронзовые спиральные бусы в виде двойного конуса, спиральные перстни и другие украшения.

Большой интерес для истории художественной обработки металла представляют мечи IX—XII веков, отличающиеся разнообразием орнаментики. В грунтовых могильниках Западной Литвы находят своеобразные по форме прямые мечи с богато украшенными рукоятками.

Среди украшений, широко распространенных в Западной Литве, следует отметить длинные бронзовые цепочки на больших булавках, покрытых орнаментированными серебряными пластинками и инкрустацией из синего стекла. Это произведения конца I — начала II тысячелетия. Интересны также венки и прочие детали головных уборов. Некоторые венки были сделаны из кожаной ленты и украшены бронзовой зернью, другие из бронзовых колец, нанизанных на нить или веревочку.

Видное место среди произведений литовского декоративного искусства занимают покрытые серебряным листом и орнаментированные детали конской сбруи и стремена.

В целом художественные изделия из цветных и драгоценных металлов отличались в Прибалтике чрезвычайным разнообразием форм, тонким вкусом и высоким качеством.

Значительное развитие в Прибалтике получили прядение, ткачество и изготовление одежды.



409. Стремя. Железо, покрытое листовым серебром. XI—XII вв. Найдено в Римайсяй. Литва



410. Подвеска. Бронза. XI—XII вв. Найдена в Дидвичяй. Литва

В формах и орнаментике народной одежды выявляется сложившееся в течение веков творческое мастерство и художественный вкус ее создателей.

Характер народных костюмов можно проследить на эстонских образцах. Комплекс одежды в начале II тысячелетия н. э. состоял из полотняной рубахи с рукавами, верхней шерстяной одежды тоникообразного покроя (умбкууб) или поясной нешитой накидки (юмбрик). С пояса свисали украшенные подвесками набедренники. На плечи женщины накидывали шерстяное покрывало (сыба), украшенное с обоих концов бахромой. Шерстяные наплечные покрывала с бахромой, цветными ткаными узорами и украшениями из бронзовых спиральных пронизок и оловянных бляшек изготовлялись в Эстонии с особой тщательностью и тонким искусством. В начале XIII века эстонские шерстяные покрывала считались у немецких завоевателей самой ценной добычей. Покрывало-сыба свисало с плеч вдоль спины вертикально. Углы его сходились на груди и скреплялись булавками. Летом вместо шерстяного на плечи накидывали полотняное покрывало (кааль). Отличительной особенностью эстонского женского костюма являлись набедренники, которые почти не встречались в Латвии и Литве, но зато были широко распространены у финно-угорских народов (финны, води, мордва).

Для застегивания одежды служили пряжки подковообразной формы или нагрудные бронзовые булавки с крестообразными, треугольными или костылевидными головками. Их прикалывали к глухой верхней одежде (умбкууб), ими же скалывали углы покрывала (сыба). От этих булавок, заколотых симметрично у плеч, свисали полукругом на грудь бронзовые цепочки. Цепочки у богатых женщин были особенно роскошными, длинными, шли в несколько рядов и заходили иногда через плечи на спину. К нагрудным цепочкам привешивались различные обереги. На острове Сааремаа цепочки отличались исключительной массивностью. Девушки на шею надевали бусы; молодые женщины также носили ожерелья из стеклянных и разноцветных пастовых бус и шейные гривны.

Одна из наиболее интересных частей народного костюма — женский головной убор из полотна (эстонский линик), украшенный бронзовыми спиральными пронизками и небольшими колечками. Поверх линика надевали сетку из колец с длинными перемычками между ними.

Сохранившиеся фрагменты народной одежды дают представление о распространенных формах орнаментики, об узорах тканей. Здесь преобладал геометрический орнамент, со свойственными ему, хотя и несколько видоизменившимися (по сравнению с первыми веками н. э.) мотивами (крестиками, треугольниками, лунницами и т. п.), имевшими в древности определенный магический смысл. Новым орнаментальным мотивом, который появляется в древнеэстонском прикладном искусстве в рассматриваемый период, является плетенчатый или сетчатый орнамент. На бляшках нагрудных украшений и подвесках он обычно ажурный, а на браслетах — нарезной. Распространенный у эстонцев мотив петлевого квадрата встречается и у некоторых соседних народов. В Эстонии бытование этого мотива в народном искусстве было особенно устойчивым и продолжительным. В Латвии наиболее



411. Голова мужчины. Дерево. XII в.

характерным мотивом народной орнаментики становится зигзаг. Животный и растительный орнамент в рассматриваемую эпоху был развит мало.

Исключительное богатство орнаментальных узоров, красок, технических приемов ткачества и форм построения костюма заключают в себе комплексы литовской и латышской национальной одежды IX—XII веков, богато представленные археологическими находками. Наиболее полное представление об одежде латгалов дает Нукшинский могильник Лудзенского района IX—XII веков. Женская одежда здесь состояла из льняной рубахи, шерстяной или полушерстяной набедренной одежды и наплечного покрывала (виллайне) из шерстяной ткани. Виллайне так же, как эстонская сыба, была наиболее богато украшенной частью женской одежды. Аналогичную роль в литовском комплексе костюма играла наплечная накидка — скяпета. Найденные в погребениях Нукшинского могильника латгальские виллайне украшены продетыми в ткань бронзовыми скобочками и спиральными пронизками, образующими четкий геометрический узор. Все виллайне сходны между собой, но нет хотя бы двух совершенно одинаковых. Это были уникальные произведения, каждое из них отличалось декоративным разнообразием *(илл. 403)*. Виллайне имели богатую и красивую раскраску, следы которой обнаружены на сохранившихся фрагментах. Химический анализ этих фрагментов показал преобладание в красках синего цвета (индиго). Украшения из бронзовых золотистых колечек на синем фоне виллайне выглядели изысканно и нежно. Узор из этих колечек, образуя крестики, треугольники и другие фигуры, ритмично располагался по поверхности ткани. Ниже этого узора на выпущенные нити основы нанизывался ряд бронзовых спиралей, обычно в 10—12 оборотов. Продетые сквозь спирали концы основы образовывали нитяную бахрому виллайне, длина которой достигала 5—6 сантиметров. Для основы использовалась грубая шерстяная пряжа нескольких цветов, которые вносили дополнительные оттенки в сочетание синего цвета шерсти с золотистой бронзой. Обычно кайма была четырех цветов: зеленого, красного, черного и синего. Женский костюм завершался красивым головным убором. Наиболее нарядны были древнелатышские девичьи венки, украшенные длинными привесками *(илл. 404)*.

Важной отраслью декоративно-прикладного искусства народов Прибалтики является художественная обработка дерева. Правда, деревообделочное ремесло в Прибалтике было специализировано слабее, чем кузнечное и ювелирное дело.

Среди деревянных изделий большое место занимала долбленая деревянная посуда, а также лыковые туески, клепочная посуда и т. п. В центрах городского типа деревянную посуду начали вытачивать на станке. Богатый материал, характеризующий развитие деревообделочного ремесла и художественной обработки дерева, дали археологические раскопки древнего Таллина. Здесь была обнаружена разнообразная по своим формам и технике изготовления деревянная посуда: выточенные тарелки, миски, небольшие чарочки, кубки. На дне деревянных изделий с наружной стороны часто вырезались клейма, знаки мастеров.

Своеобразную и развитую область древнеэстонского декоративно-прикладного искусства представляет собой художественная обработка кости. При раскопках городища Рыуге в Эстонии (вторая половина I тысячелетия н. э.) обнаружены небольшие гребешки, которые служили, вероятно, подвесками в нагрудных украшениях. Почти все гребни имеют высокую спинку с ажурным орнаментом. Наиболее простой орнамент состоит из круглых дырочек. Нередко в мотивах орнамента встречаются сильно упрощенные изображения животных. Прекрасно сохранившийся гребень из городища Рыуге имеет сложный резной узор — стилизованные головки лебедей или уток, тела которых похожи на змею.

Иной тип костяных изделий получает распространение в IX—XII веках. Это костяные гребни — расчески. Они имеют узкий ободок, украшенный тонким геометрическим орнаментом. Это зигзаги, ромбы, линии, скомпонованные со строгостью и вкусом.

Значительное развитие в рассматриваемый период получает также художественная керамика, причем глиняная посуда в это время распространена в Прибалтике более широко, чем в последующий период. С XI века появляются глиняные сосуды, сделанные на гончарном круге. Судя по формам сосудов и районам их бытования, гончарный круг был заимствован у славян.

Наряду с грубой керамикой в городищах Прибалтики найдено много фрагментов керамики высокого художественного качества. Сохранились красивые образцы черной лощеной керамики, примером чему могут служить находки при раскопках городища Кентескалнс. Посуда такого рода изготовлялась из высокосортной глины с примесью блестящей слюды, красиво мерцающей на темной лощеной поверхности. По форме это сосуды двух типов: горшкообразные и мискообразные с характерной ребристостью плечиков; закругленный профиль встречается редко.

Тонкостенные керамические сосуды иногда украшены ямочками, образующими геометрические узоры. Орнамент, составленный из таких ямочек, расположен обычно по краю под плечиками сосудов. Ямочки проходят здесь рядами или образуют геометрические фигуры в форме треугольников и ромбов.

С появлением гончарного круга керамика частично приобретает ремесленный характер. Однако при этом сохраняется тенденция к созданию уникальных, строго и красиво украшенных сосудов.

Археологические раскопки городища Тарту дали многочисленные образцы эстонской керамики, восходящие к X—XI векам. Интересной ее особенностью является широкое распространение линейно-волнистого орнамента *(илл. 405)*. Чередование параллельных линий с волнистыми узорами создают красивый и спокойный ритм.

Представление о литовской керамике дает материал курганов и грунтовых могильников. В восточнолитовских курганах в основном обнаружена керамика VI—X веков. Это небольшие лепные от руки миски и горшки устойчивой формы. В курганах XI—XIII веков встречаются сделанные на гончарном круге горшки, иногда украшенные волнистыми или горизонтальными линиями. Для керамики Западной Литвы характерно наличие особого типа миниатюрных сосудов, которые воспроизводят форму обычных сосудов, использовавшихся в быту, и отличаются своеобразным изяществом.

Среди других отраслей декоративно-прикладного искусства, развитых в Прибалтике, выделяется художественная обработка кожи и янтаря, распространенная у латышей и литовцев, а также производство изделий из привозного стекла. Особенно интересны бусы и разнообразные виды инкрустации синим стеклом и эмалями. Эти виды изделий типичны для ювелирного искусства Западной Литвы.

Традиции декоративно-прикладного искусства, достигшего расцвета в IX—XII веках, развивались в народном творчестве в последующий исторический период.

Наиболее сложный вопрос в истории художественной культуры народов Прибалтики I и начала II тысячелетия (до распространения здесь христианской религии) связан с появлением изобразительного искусства. Языческая религия народов Восточной Прибалтики, по всей вероятности, в рассматриваемое время еще не дошла до стадии антропоморфизма. Тем не менее изобразительное искусство в Прибалтике в этот период все же существовало. Оно развивалось в формах народного творчества, в котором мы сталкиваемся с изображениями жанрового характера, а также с изображениями зверей, с различными зооморфными мотивами, связанными с языческими культами.

В этой связи большой интерес представляют широко распространенные в рассматриваемый период (особенно у литовцев, латышей, соседнего племени пруссов [95]) художественные изделия, украшенные звериными головками. Чаще всего это произведения ювелирного искусства: несомкнутые браслеты, подковообразные пряжки, шейные гривны *(илл. 406, 407. 408)*. Головки на браслетах балтийского типа сильно стилизованы: поперечные линии и выпуклости на месте «глаз» и «ушей» дают очень схематичное, но все же ясно читаемое изображение, чаще всего змеи. Характерно, что звериные, а точнее, змеиные головки замыкают браслеты и пряжки, закругленные формы которых сами по себе вызывают ассоциации с телом змеи. При этом орнамент на таких изделиях как бы воспроизводит чешуйчатость змеи. Головки обычно двойные, то есть расположенные на обоих концах браслета или пряжки. Изображение змеи тесно связано с языческим культом змеи. Ювелирные изделия со звериными головками датируются X—XI веками. Несомненно высокое пластическое мастерство их создателей, развитое чувство декоративности, умение органично связать изображение с формой предмета. Поражает разнообразие художественных решений: порой экспрессия, порой изысканная стилизация, порой богатая фантазия в изображении чудовищ с раскрытой пастью и острым языком. Наиболее широко эти памятники распространены на территории Литвы, Латвии (материалы Люцинского могильника) и земли древних пруссов. Очевидно, из Латвии эти изобразительные мотивы проникли в эстонское искусство.

Изображения священных животных (прежде всего, змеи, коня) встречаются также на других предметах и изделиях в Литве и Латвии, в частности на конских стременах *(илл. 409)*, на древних камнях, которые служили жертвенниками или идолами (стабакулей).

Пример тому камень с изображением головы ужа (огромный глаз, глубокая расщелина рта), относящийся к началу II тысячелетия н. э. Он стоял на горе (в окрестностях Вижуонос Утенского района) и почитался древними литовцами как священный. Позднее его вмуровали в стену Вижуоносской церкви. Пластические приемы здесь еще весьма примитивны, рука древнего скульптора едва изменила естественную форму камня.

Наряду с памятниками искусства, связанными с религиозным культом прибалтийских народов, исключительный интерес представляют древние изображения бытового, жанрового содержания. Среди них прежде всего следует назвать открытый недавно археологами Латвийской ССР уникальный художественный памятник из городища Тервете, обнаруженный в золе бронзоплавильной печи, датируемой XIII веком. Простыми, но умелыми штрихами рисунок был нанесен палочкой и пальцами на поверхность мягкой розовой штукатурки. Возможно, изображение находилось на стене или на оштукатуренной поверхности печи в доме бронзолитейщика. Рисунок отличается законченностью и верностью натуре. Несколькими штрихами показана высокая прическа музыканта, верхняя часть костюма, приложенный к губам музыкальный инструмент типа свирели, на котором легко и непринужденно лежат пальцы руки. Выразительны правильные черты лица, большие глаза с темными зрачками. Аналогий этому рисунку мы не знаем в других памятниках Литвы, Латвии и Эстонии начала II тысячелетия. Однако бесспорная археологическая достоверность этого памятника позволяет предположить, что подобные изображения могли создаваться не только в Тервете.

Другим интересным примером жанровой изобразительной композиции может служить рельеф на рукоятке меча, датируемого XI—XII веками (найден на территории Латвии, в районе Силмалциемса). Здесь мастерски передана фигурка человека и симметрично по сторонам от него фигурки двух убегающих в разные стороны зайцев.

Среди произведений мелкой пластики с изображением человека обращает на себя внимание бронзовая подвеска в форме всадника на коне (из Дидвичяй Плунгенского района Литовской ССР) XII века *(илл. 410)*. Фигурка человека обозначена весьма схематично, суммарно, более уверенно очерчена фигура коня. Его голова трактована в стиле звериных головок с раскрытой пастью, встречающихся на концах гривн и фибул.

Многие памятники рассматриваемого периода, известные нам по археологическим изысканиям, очевидно, имеют аллегорический или магический смысл, в настоящее время еще не разгаданный. В качестве примера такого рода изображений можно привести маленькую глиняную головку, найденную при раскопках латышского городища Ерсика. Возможно, эта головка с двумя лицами связана с древней мифологией и является, как предположил опубликовавший ее впервые Ф. Балодис, аллегорией дня и ночи или жизни и смерти. В пластическом отношении головка сделана еще весьма примитивно.

Значительно обогащает наше представление об уровне изобразительного, в частности, пластического искусства древних народов Прибалтики находка, сделанная во время археологических раскопок в районе площади Альберта в Риге, в культурном слое XII столетия. Это крюкообразный деревянный предмет, увенчанный вверху изображением бородатого мужчины в высоком головном уборе[96] *(илл. 411)*. Возможно, найденный предмет имел чисто бытовое назначение (посох, подпорка и т. п.). Аналогичные изображения на длинных, высоких палках известны по археологическим изысканиям в Новгороде X—XIII веков и этнографическим материалам XIX века, в частности в чешском народном искусстве. Скульптурный образ отличается обобщенностью формы. Удлиненная борода расчерчена параллельными орнаментальными, врезанными в дерево полосками. Старческие глаза, прямые брови, крупный, массивный нос и четкая полоска полураскрытого рта очерчены уверенно, свободно, хотя и несколько суммарно.

При изучении художественной культуры народов Восточной Прибалтики мы сталкиваемся с целым рядом памятников, которые свидетельствуют о высоком уровне развития изобразительного и декоративно-прикладного искусства, о сложении местных традиций. В период раннего средневековья прокладывался путь для дальнейшего развития самобытного искусства народов Эстонии, Латвии, Литвы уже в новых общественно-политических условиях, определившихся к началу XIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21. М., 1961, стр. 314.

[2] См.: Д. С. Лихачев Поэтика древнерусской литературы Л.— М., 1967, стр. 84—108.

[3] Н. И. Конрад. Запад и Восток М, 1966, стр 296

[4] В. В. Бартольд. История Туркестана. Соч., т. II, ч. 1. М., 1963, стр. 113, 114.

[5] Карточные фигуры (сердечки) заполняют фон в стенной росписи дворца Топрак-кала. IV в. (См.: С. П. Толстов. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР. 1945—1948 гг. Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции, т. I. М, 1952, рис. 25, 28).

[6] М. Наршахи. История Бухары. Ташкент, 1897, стр. 47.

[7] История Узбекской ССР, т. I. Ташкент, 1967, стр. 342.

[8] В. В. Бартольд. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. Соч., т. I. М., 1963, стр. 142.

[9] В современной литературе установилась датировка данного памятника IX—X веками. См., например: А. М. Прибыткова. Архитектура Средней Азии IX—X вв.; Всеобщая история архитектуры, т. VIII. М., 1969, стр. 207.

[10] Материалы о Двине взяты из книги К. Кафадаряна «Город Двин и его раскопки». Ереван, 1952 (на арм. яз.).

[11] От первоначального двухэтажного здания усыпальницы в Ахце сохранился нижний, подземный этаж.

[12] Историк архитектуры Т. Тораманян считает, что Текор первоначально был языческим храмом. См.: «Материалы по истории армянской архитектуры», т. I. Ереван, 1942, стр. 210—211 (на арм. яз.).

[13] См.: «История епископа Себеоса». Тифлис, 1919, гл. 25, стр. 141 (на арм. яз.).

[14] Существует и другая реконструкция Звартноца, предложенная С. Х. Мнацаканяном. См.: «Звартноц». М., 1971.

[15] Цит. по кн.: В. К. Чалоян. Армянский ренессанс. М., 1963, стр. 150, 144.

[16] С. Мнацаканян указывает на близость этих рельефов с концевыми миниатюрами Эчмиадзинского евангелия.

[17] От росписи в Татевском храме почти ничего не сохранилось. В Государственной картинной галерее Армении в Ереване имеется копия, исполненная в 1942 году под руководством Л. Дурново.

[18] До недавнего времени Евангелие Млке датировалось 902 годом. Ныне принята новая дата — 862 год. Таким образом, Евангелие Млке является наиболее древней из датированных армянских рукописей. Рукопись хранится в монастыре св. Лазаря в Венеции (№ 1144).

[19] Хоран — здесь этот термин употребляется в смысле апсидообразного украшения таблиц «Канонов согласия» евангельских текстов.

[20] Маргинальный знак — первоначально цифровая отметка номера главы в рукописи, которая постепенно превратилась в орнаментальный мотив, окружающий номер — цифру.

[21] Ишатакаран — памятные записи, в которых давались сведения о местонахождении рукописи, имена писца, художника и заказчика.

[22] Григорий Нарекаци, из Нарека (951—1003) — философ и поэт. Составил молитвенник, который по его имени называется «Нарек».

[23] Византийские рукописи типа «Псалтыри» Британского музея (№ 19352): Евангелие Парижской национальной библиотеки (№ 74), Евангелие Венской национальной библиотеки (№ 154), «Слово Григория Назианзина» (Ленинград, Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина) — все рукописи второй половины XI века, то есть времени расцвета византийской миниатюры.

[24] Пять из них хранятся в Иерусалиме, в библиотеке армянского монастыря св. Акопа, одна находится в Константинополе и одна — в Балтиморе (США).

[25] Датировка дана Б. Аракеляном. См.: «Города и ремесла Армении в IX—XIII вв.», 1958 (на арм. яз.). Кроме изделий, рассматриваемых в данной книге, известны еще два чеканных оклада — один 1256 года от Бамбердского евангелия находится в армянском монастыре Антиласы (около Бейрута), другой от Евангелия (№ 2566) в библиотеке монастыря св. Акопа в Иерусалиме.

[26] Указанная датировка представляется спорной. Судя по стилистическим признакам, эта скульптурная группа создана в XIII—XIV веках.

[27] Бокаран — шерстяная ткань. По-видимому, здесь имеются в виду ковры.

[28] Около Антиохии было обнаружено 13 церквей и монастырей, принадлежащих грузинам; в Египте была выявлена церковь, которая, по мнению исследователей, построена грузинскими духовными деятелями в V веке. Несколько лет тому назад итальянские ученые раскрыли древнейший грузинский монастырь в Иудейской пустыне, в Палестине.

[29] Г. Чубинашвили. Болнисский сион.— Известия Института языка и материальной культуры Грузинского филиала АН СССР, т. IX. Тбилиси, 1940, стр. 143—144.

[30] Храм Бана, по-видимому, подвергся восстановлению в X веке. Некоторые исследователи относят его к X веку. Однако анализ стилистических особенностей дает основание датировать этот памятник VII веком.

[31] В статье Г. Абрамишвили высказывается мнение о принадлежности этой группы рельефов ко времени ремонта Атенского сиона в X веке.

[32] Название условно, так как собственно фресковая техника встречается в Грузии в виде исключения, обычно стенные росписи делались темперой по сухой штукатурке (секко).

[33] Л. А. Мацулевич. Открытие мозаичного пола в древнем Питиунте.— «Вестник древней истории». М., 1956, № 4, стр. 146—153.

[34] Название храма «Свети-Цховели», означающее «Животворящий столп», связано с древней легендой. Согласно легенде, один из столбов (или столпов) первой христианской церкви, построенной при царе Мириане по указанию «просветительницы» Грузии св. Нины, был чудодейственным, «животворящим» — он источал миро, исцеляющее больных.

[35] Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959, стр. 1.

[36] Печать Георгия III была в 1904 году похищена из Гелатского монастыря. Сохранилась лишь ее фотография.

[37] Ибн аль-Факих аль-Хамадания. Из книги о странах.— Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. XXXI. Тифлис, 1902, стр. 23—25.

[38] Г. С. Нюберг. Материалы по истолкованию пехлевийских надписей Дербента.— Известия Общества обследования и изучения Азербайджана, вып. 5. Баку. 1929, № 8, стр. 29.

[39] М. И. Артамонов. Древний Дербент.— «Советская археология», т. VIII, М.— Л., 1946, стр. 137. Архитектуре Дербента, системе его оборонительных сооружений, а также отдельным наиболее примечательным зданиям посвящен ряд работ С. О. Хан-Магомедова, опубликованных в различных специальных периодических изданиях.

[40] В результате разысканий последних лет архитектором Л. Ишхановым составлен проект восстановления первоначального облика Кумской базилики, который несколько корректирует проект, ранее предложенный П. Барановским.

[41] Логически убедительное предположение П. Барановского, что Лекитский храм некогда окружала открытая колоннада, соединявшая наружные приделы, пока не подтвердилось.

[42] П. Барановский склонен считать, что храм в Леките выстроен значительно ранее, нежели Звартноц, относя его к VI веку и трактуя как один из памятников Закавказья, предшествующих Звартноцу в формировании этого типа зданий.

[43] Подобные сооружения маздеистов были обнаружены в Ленкоранском районе (I. de Morgan. Mission seientifique en Perse, t. I. Paris. 1894).

[44] Путешествие Абу Хамид аль-Гарнати в Восточную и Центральную Европу (1131—1153). «Подарок умам и выборки диковинок». Публикация О. Г. Большакова, А. Л. Монгайта. М., 1971, стр. 50.

[45] К. В. Тревер. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании. М.— Л., 1959.

[46] Аль-Мукаддаси. Лучшее из делений для познания климатов.— Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. XXXVIII. Тифлис, 1908, стр. 9, 11.

[47] Аль-Истахрий. Из книги путей царств.— Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. XXIX. Тифлис, 1901, стр. 9.

[48] Плиний Секунд, упоминая «Кабалаку», именует ее главным городом Кавказской Албании. Ее так же называет и Птоломей.

[49] Сынык-кала *(азерб.)* — разрушенная башня. Минарет получил это название после повреждения в 1723 году во время взятия города.

[50] Коран, сура 17, стих 81—82. М., 1963. Перевод и комментарии И. Ю. Крачковского.

[51] Ибн аль-Факих аль-Хамадания. Из книги о странах.— Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. XXXI. Тифлис, 1902, стр. 25.

[52] Ибн Хаукаль. Из книги путей и царств.— Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. XXXVIII. Тифлис, стр. 99.

[53] М. М. Дьяконов. Рецензия на книгу И. П. Щеблыкина «Памятники азербайджанского зодчества эпохи Низами (Материалы)».— «Исторический журнал». М., 1945, № 5, стр. 78.

[54] Михраб находится в Музее азербайджанской литературы имени Низами в Баку.

[55] Б. Дорн. Отчет об ученом путешествии по Кавказу и южному берегу Каспийского моря. СПб., 1861, стр. 26, 27.

[56] Коран, сура 2, стих 256.

[57] И. А. Орбели. Проблема сельджукского искусства.— «III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии». Доклады. М.— Л., 1939, стр. 150—154.

[58] Н. М. Бачинский. Малоизвестные архитектурные памятники Туркмении.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XXXIII. М.—Л., 1950, стр. 121—133.

[59] И. А. Орбели. Албанские рельефы и бронзовые котлы XII—XIII веков.— В сб: «Памятники эпохи Руставели». Л., 1938.

[60] Близ аварского селения Бежита при раскопках средневековых могильников археологом Д. Атаевым было обнаружено большое количество разнообразных литых бронзовых украшений — подвески, пряжки, височные бляхи, заколки и т. п. с характерными изображениями стилизованных животных.

[61] На зданиях XIX века, а иногда и на современных жилых домах кубачинцев подобные скульптурные фигуры сидящих барсов обычно помещаются на фасаде, между двумя окнами верхнего этажа.

[62] Следует обратить внимание на то, что уже в ранние времена славянского искусства число семь имеет магическое значение. Потом мы встретим семь лучей в кольцах-звездах VIII—IX веков, в киевских колтах XII—XIII веков и в височных колечках радимичей и вятичей.

[63] Мнение, высказанное автору покойным профессором Ф. Я. Мишуковым.

[64] См.: Б. А. Рыбаков. Древности Чернигова.— «Материалы и исследования по археологии СССР». М., 1949, № 11, стр. 48—50.

[65] См.: Н. Сычев. Искусство средневековой Руси.— «История искусства всех времен и народов», вып. 4. Л., 1929, стр. 184; «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 18—159.

[66] См.: В. Н. Лазарев. Мозаики Софии киевской. М., 1960.

[67] А. П. Каждан. Византийская культура. М., 1968, стр. 159.

[68] См.: В. Н. Лазарев. Мозаики Софии киевской. М., 1960.

[69] Мозаики датируются В. Н. Лазаревым 1111—1112 годами. См.: В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М., 1966, стр. 28.

[70] См.: «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 224—226.

[71] А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси. М., 1964, стр. 56.

[72] См.: Н. П. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906, стр. 10.

[73] См: М. К. Каргер. Новгород Великий. Л.—М., 1961, стр. 25, 26.

[74] См.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.— Л. 1947, стр. 61.

[75] Там же, стр. 23.

[76] М. К. Каргер. Указ. соч., стр. 118.

[77] См.: В. Г. Брюсова. К истории стенописи Софийского собора в Новгороде. Фрески Мартирьевской паперти.— В кн.: «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 108—125.

[78] В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 25.

[79] Там же, стр. 29.

[80] См.: В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги. М., 1960, стр. 95.

[81] М. Н. Соболева. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове.— В кн.: «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова». М., 1968.

[82] Там же, стр. 44—47.

[83] См.: Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I. М., 1961, стр. 108.

[84] Там же, стр. 108.

[85] Г. К. Вагнер. Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово. М., 1968, стр. 136.

[86] Н. Н. Воронин. Указ. соч, стр. 274—301.

[87] Там же, стр. 302.

[88] Г. К. Вагнер. Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово. М., 1969, стр. 233—388.

[89] Там же, стр. 250—254.

[90] Там же, стр. 420.

[91] Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М., 1964.

[92] С. И. Масленицын в рукописи «Богоматерь Великая Панагия (Ярославская Оранта)» связывает икону с деятельностью князя Константина Всеволодовича и считает, что она была главной в живописном убранстве ярославского княжеского Успенского собора.

[93] Слово «элкс» (род. пад.— элка) означало и бога, и березу, и ряд других понятий, тесно связанных с языческим культом.

[94] «Раксти» — «письмена», узоры геометрического характера, условные изображения — элементы латышского орнамента, которым в древности придавалось магическое значение.

[95] В настояшей главе не рассматривается искусство Пруссии, имеющее свою проблематику и свою историческую судьбу. Однако надо сказать, что древнепрусская художественная культура во многом была близка литовцам и сыграла свою роль в развитии культуры Прибалтики.

[96] Памятник найден в 1961 году экспедицией под руководством М. Вилсоне.

THE ART OF THE PEOPLES OF THE USSR (4th—13th CENTURIES)

(summary)

The second volume of *The History of Art of the Peoples of the USSR* is devoted to the art of early and mature feudalism on the territory of the USSR (4th to 13th century A. D.). This is the period when states were formed which continued in existence in subsequent centuries.

Medieval art is a very important stage in the history of the artistic culture of the peoples of the USSR, a time of the formation of nationalities, nations, and national cultures. But the development of medieval art was not a smooth, even process, owing to specific social, political and historical factors determining the lives of the various peoples. Though in the early feudal period the relationships between states on the territory of the USSR were far more intensive than at the time of slave-owning society, they could not affect the isolationism of state formation.

The order in which the material of the present volume is arranged is determined by the time at which medieval art developed and flourished in individual states and lands. The transition from the slave-owning society to feudalism is clearly discernible in Central Asia in the middle of the first millennium A.B. It was a time when many old cities were falling into decline, and new cultural and artistic centres emerging. Of special interest for art historians are the relics of ancient Sogdiana, an outstanding phenomenon in the artistic culture of the Middle Ages. Above all they include the fragments of wall painting of a secular and a religious-mythological character in the temples and palaces of Penjikent, Samarkand, Varakhsha and other places; these are immensely mature in their artistic solutions, rich imagination and high technical level.

Under the onslaught of the Arab invaders ancient states declined, and old artistic traditions began to fall apart. But in the ninth and tenth centuries Central Asia experienced a cultural revival which brought new artistic ideals into being. Great heights were attained in various branches of learning and one of the greatest thinkers and scholars of the Middle Ages, ibn-Sina or Avicenna, did fundamental work. Of special importance for Central Asian architecture and arts was the building done during the Samanid dynasty of which the mausoleum of Ismail Samani in Bukhara is an outstanding monument. Artistic life went on uninterrupted throughout the eleventh and twelfth centuries, when the Turkic dynasties of the Karakhanids and the Seljuks asserted their power. It was this period that saw a final crystallization of types of architecture which continued to develop for many centuries, despite the fact that in the thirteenth century Central Asia fell to the power of the Mongol khans. Typical monuments of the eleventh and twelfth centuries are the mausoleum of Sultan Sanjar in Merv, the minaret of the mosque Kalian in Bukhara, and the mausoleum in Uzgen. In this period architectural decorative art began to flower.

Simultaneously an analogous process of the formation of feudal order was going on in the Transcaucasian states. The cultural and historical destinies of the Transcaucasian peoples, it should be remembered, were, although closely interlinked among themselves, constantly influenced by neighbouring Persia and Central Asia, and exercised a reciprocal influence upon them. This was especially so with Azerbaijan. During the fifth and sixth centuries in the north of Azerbaijan and in Daghestan extensive fortifications were built which are unique examples of defensive architecture. As was the case with Central Asia, in seventh and eighth century Azerbaijan Moslem forms of art and architecture became established. However local artistic traditions were also very powerful here and thanks to this, the independent Azerbaijan state of the Shirvan Shahs gained supremacy in the eleventh century; architecture and decorative and applied art acquired an original character. Two of the most interesting buildings are the so-called Maiden's Tower in Baku and the mausoleum of Momine-hatun in Nakhichevan.

Azerbaijan's neighbours, Armenia and Georgia, had a distinctive artistic culture of their own during the epoch of early and mature feudalism. The art and architecture of Georgia and Armenia in the fourth to seventh centuries have much in common. At that time many religious buildings were erected which had features common to the Christian churches of Transcaucasia. Thus the splendid Church of St Rhipsime near Echmiadzin is close in its composition to the Georgian Djvari Church (the Church of the Holy Cross) in Mtskheta. However, as time went by, the art and architecture of Armenia and Georgia acquired features of their own.

During the early period, in addition to the centrally planned churches of the St Rhipsime type, ambulatory churches were constructed in Armenia. The most remarkable building of this type was the Church of St Gregory (Zvartnots), dating to the mid-seventh century. Only ruins survive but even these give an idea of the high level of the constructional skill required for it, and the wealth of sculptural decor of the building. Like many other contemporary churches Zvartnots was decorated with mosaics. An outstanding architectural monument of the tenth century is the ensemble of palatial constructions of the island of Aghtamar on Lake Van. In the tenth century, too, the royal capital of Ani was established, of which quite a few interesting buildings have survived. In the twelfth and thirteenth centuries the form of medieval Armenian monasteries was definitively established. Among these are Sanahin, Akhpat, Agartsin and others testifying to the exceptional skill of Armenian builders, who had the facility of making their architectural structures an organic part of the surrounding countryside.

Miniatures decorating MSS of the most diverse kind comprise another outstanding phenomenon in the art of medieval Armenia. Among those of particular artistic significance are the miniatures of the Echmiadzin *Book of Gospels* (10th century), and of Queen Mlke *Book of Gospels* (10th century). The Armenian miniature reached the peak of its perfection in the twelfth—fourteenth centuries.

During the fourth and fifth century the most popular type of church in Georgia was the basilica. In the sixth and seventh centuries centrally planned structures gained popularity, one characteristic example being the Djvari Church in Mtskheta. The new period in the art of Georgia was connected with the attainment of independence and the flowering of the life of society which was accompanied by brilliant advances in sciences and the arts from the eleventh to the early thirteenth centuries. During that period such famous buildings as the Church of St Bagrat in Kutaisi, the cathedral in Gelati and the Sveti-Tskhoveli Cathedral were built. Georgian churches were adorned with sculpture on the outside, and inside, like the churches in Byzantium, they had frescoes and mosaics. Quite a number of ensembles of wall paintings survive though at times only fragmentarily, testifying to the existence of a distinctive Georgian school of art. Among them are the early fresco cycles in the churches of Tao-Klarjeti, the murals of Ateni, the mosaics of the cathedral of the Gelati Monastery. Vardzia, Betania and Kintsvisi are masterpieces of the Georgian monumental painting in the late twelfth and early thirteenth century. This was the period of greatest upsurge, the heyday of the medieval Georgian state, the time of the great Georgian poet Shota Rustaveli.

Georgian craftsmen achieved outstanding success in the art of metal-chasing.

An interesting type of art was evolved during the Middle Ages on the territory of the Crimea. This art was not homogenous. The main role was played by Byzantine culture which penetrated the southern part of the peninsula. Of special importance for the history of arts are the architectural structure of Byzantine Kherson (Chersonesus). Here many religious and secular buildings have been excavated, evidence of close ties between this Byzantine colony and Constantinople, and even more with the cultural centres of Asia Minor. The decorative and applied art of the Crimea is highly interesting, often being in fact an amalgam of Byzantine and "barbarian" forms derived from the artistic culture of the nomadic tribes along the Kuban and the Don rivers.

On the lands bordering on the Dnieper and also to the north of it, up to Lake Ladoga, during the first millennium A. D. unions of East Slavic tribes were gradually formed, of which Kievan Rus, a Slav state, was formed in the eighth-ninth centuries. Before the state embraced Christianity in the tenth century as the state religion the art of the Eastern Slavs was not distinguished by complexity or variety. Of special interest are objects of jewellery, in the ornamentation of which one can trace links with the religious and mythological views of other Slavs.

The flourishing of art and architecture of the Eastern Slavs, who by the tenth century represented a single, early Russian nationality, which later gave life, as it were, to the Russian, Ukrainian and Byelorussian nations, is connected with the elevation of Kievan state in the tenth and eleventh centuries. This state assimilated the

artistic achievements of Byzantium, but on the basis of ancient artistic traditions evolved an art and architecture of great originality. The most outstanding examples of the architecture are the cathedrals of St Sophia in Kiev and Novgorod, which were built in the mid-eleventh century. The mosaics and frescoes of Kievan Sophia are a unique monument of medieval art, justly competing with the famous mosaics of Greece and Italy. Of exceptional interest are the mosaics of the monastery of the Archangel Michael (early 12th century).

In the twelfth century feudal division and fragmentation favoured the supremacy of individual principalities and, as a result, the formation of independent cultural and artistic centres. It was during the twelfth century that the art of Novgorod the Great, of the Vladimir-Suzdal land, of the principalities of Galicia and Volyn, Smolensk, Chernigov, Polotsk, and certain other districts was formed. The Cathedral of St George of the Yuriev Monastery and the Church of the Saviour (Nereditsa) in Novgorod the Great, the white stone Cathedrals of Vladimir, Bogolyubovo and Yuriev Polski with their rich sculpture and carvings; and the churches in Chernigov, Smolensk and Polotsk testify to a strengthening of original features in the art and architecture of early Rus of the pre-Mongol epoch. The same thing can be seen in the splendid development of Russian icon painting which even in its early stages differed considerably from that of Byzantium.

The present volume also deals with the art of Western Siberia, the Northern Caucasus and the Baltic lands. The artistic culture of the Siberian nomads is a good example of creative endeavour which had points in common with the art of the nomadic tribes dealt with in the first volume of this publication. In the art of the North Caucasian peoples, ties with pre-feudal time are still strong though here there are also points of contact with the developed cultures of Transcaucasia. The art of the Baltic peoples developed up to the twelfth century within the framework of "barbarian" artistic culture, though feudal relationships began to form as early as the ninth and tenth centuries. Only early in the thirteenth century did the art of the Baltic peoples join the orbit of Romanesque art, but in the early stages of its development it had its own characteristic, specific features

Thus it can be said that during the Middle Ages there existed marked differences in the art of individual regions of what is now the USSR. At the same time there were also many common cultural features. Various state formations shared the same socio-economic system, which gave birth, despite infinite variations in specific cases, to political, economic, legislative and religious institutions and aesthetic outlook, which were fundamentally similar in substance.

Religion played a very important role during this period, using its authority to crush the least attempt to violate the established order. One should not take an over-simplified view of the connection between religion and art, however. In its content art was now closer to the people. Whereas in slave-owning society art was directed only to the free citizens, now it developed much wider and more meaningful links with the people. It not only expressed their aesthetic ideals, it sprang from folk tradition, often using forms of popular art, most frequently peasant art. The ties of art with the artistic ideas of the people became especially deep during the epoch of the high Middle Ages, when the master craftsmen of the towns emerged into social, political and cultural life, their role and significance, however, varying from state to state.

Architecture occupied the leading place in the art of that epoch. Painting, sculpture and decorative and applied art were related to architecture in different ways, stressing its significance and its purpose, though the connection was varied at different times. This does not mean that the content of fine art was abstract—on the contrary, it was very concrete and had strong ties with life. This can be seen in the very motifs portrayed and the character of the imagery used. Architecture was the medium within which medieval art existed.

The murals and sculptural reliefs of the Christian churches in Armenia, Georgia and ancient Rus provide a rich source for learning and understanding the thoughts and feelings of the people during that time. They indicate that in the Middle Ages the people had abandoned the harmonious, lucid conception of the world and man which reigned during classical antiquity and, even more, had cast aside the naive perception of the surrounding world characteristic of man in primitive commune society. Medieval artists tell of complex emotions, often presenting their subjects with a real sense of tragedy, in the form of a narrative, albeit of a religious-legendary character. Thus they were able to open up new broad horizons for their art. Medieval art, it should be noted, was manifold in its interests concerning itself with varied aspects of life, both in the spiritual and material spheres, despite the strict limitations imposed by rules and canons.

It is also important to note that during the Middle Ages decorative art was well developed. This is especially true of the Moslem world. The strict limitations laid down by the Moslem religion in the portrayal of living creatures channelled the aspirations of artists in Azerbaijan and Central Asia into the development of ornamental motifs.

But the decorative elements were also an integral part of Christian art. The decorative effect was invariably taken into consideration by artists who painted the frescoes in the churches; it played the main role in works of applied art, and in certain periods it was clearly preferred to the detriment of portrayal of complex inner feelings and dramatic collisions. It is important to trace the cultural-artistic links which in many ways determined the development of the art of certain nations. These links are easily perceived in the art of Georgia, Armenia and Rus or that of Azerbaijan and Central Asia. It is more difficult to elucidate points of contact between the culture of Rus, and, say, Central Asia, though the existence of relations between Rus and the Orient—in the broad sense of the word—is undoubted.

In speaking of various artistic influences, contacts and mutual relations, the authors of this volume do not attach to them a role of basic importance in the development of art. While recognising the necessity of paying attention to this important theoretical problems, they stress that the main and decisive thing is to ascertain the characteristic, distinctive elements in the art of various peoples of the USSR, and its rich contribution to the treasure-trove of world art. The authors have set themselves the task of showing the valuable, lasting elements in what was created by the peoples in what is today the Soviet Union from the Middle Ages to the time when almost the entire territory of the country fell under the rule of the Tartar-Mongols.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ ТРУДЫ

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I—II. М., 1967.
В И. Ленин о литературе и искусстве. М, 1969.
Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? Полное собрание сочинений, т. I.
Всемирная история, т. III. М., 1957.
История СССР с древнейших времен до наших дней, т. I. Первобытнообщинный строй. Древнейшие государства Закавказья и Средней Азии, Древняя Русь (до нач. XIII в.). М., 1966.
Очерки истории СССР. Кризис рабовладельческой системы и зарождение феодализма на территории СССР. III—IX вв. М., 1958.
Очерки истории СССР. Период феодализма. IX—XV вв., ч. I. М., 1953.
Очерки по истории философской и общественно-политической мысли народов СССР, т. I. М., 1955.
Всеобщая история архитектуры, т. 3. Архитектура Восточной Европы. Средние века. Л.— М., 1966; т. 8. Архитектура стран Средиземноморья, Африки и Азии. VI—XIX вв. М., 1969.
Всеобщая история искусств, т II; Искусство средних веков, кн I. М., 1960; кн. 2. М., 1961.
Брунов Н. Очерки по истории архитектуры, т. I—II. М.—Л., 1935—1937.
Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь академика И. А. Орбели. М.—Л., 1960.
Исторические памятники ислама в СССР (текст на русском, английском, французском, арабском, иранском и тюркском языках). Ташкент.
Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. I—II. М., 1947—1948.
Материалы по археологии Кавказа. Вып. I—XIV. М. 1888—1916.

Baltrusaitis G. Études sur l'art médiéval en Georgie et en Arménie. Paris, 1929.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Абдуразаков А. А., Безбородов М. А., Заднепровский Ю. А. Стеклоделие Средней Азии в древности и средневековье. Ташкент, 1963.
Альбаум Л. И. Балалык-тепе. Ташкент, 1960.
Архитектурные памятники Туркмении, вып. I. Составил Н. М. Бачинский. М.— Ашхабад, 1939.
Архитектурные памятники Средней Азии. Бухара, Самарканд. Альбом. Автор текста и составитель В. Воронина. Л., 1969 (на русском и английском языках).
Ахраров И., Ремпель Л. Резной стук Афрасиаба. Ташкент, 1971.
Бартольд В. В. История культурной жизни Туркестана. Соч., т. II., кн. I. М., 1963.
Бернштам А. Н. Архитектурные памятники Киргизии М.— Л., 1950.
Бернштам А. Н. Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая.— «Материалы и исследования по археологии СССР». М.— Л., 1952, № 26.
Бородина И. Ф. Мавзолей Астана-баба.— «Архитектурное наследство», 20. М., 1972, стр. 162—168.
Булатова В. А. Древняя Кува. Ташкент, 1972.
Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М.— Л., 1940.
Веймарн Б. В. Проблема изобразительности в искусстве феодального Востока.— «Искусство», 1968, № 5, стр. 61—67.
Воронина В. Л. Колонны соборной мечети в Хиве.— «Архитектурное наследство», 11. М., 1958, стр. 145—180.
Воронина В. Л. Раннесредневековый город Средней Азии.— «Советская археология». М., 1959, № 1, стр. 84—104.
Воронина В. Л. Синтез искусств в зодчестве Средней Азии.— «Архитектурное наследство», 17. М., 1964, стр 215—226.
Воронина В. Л. Ислам и изобразительное искусство.— «Народы Азии и Африки». М., 1965, № 5, стр. 121—126.
Воронина В. Л. Резное дерево Чорку.— «Архитектурное наследство», 16. М., 1967, стр. 174—182.
Воронина В. Л. Резьба по дереву в долине Исфары.— «Архитектурное наследство», 18. М., 1969, стр. 176—180.
Гудкова А. В. Ток-кала. Ташкент, 1964.
Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939.
Живопись древнего Пянджикента. Сборник статей. М., 1954.
Засыпкин Б. Н. Архитектура Средней Азии. М., 1948.
Засыпкин Б. Н. Своды в архитектуре Узбекистана.— «Архитектурное наследство», 13. М., 1961, стр. 139—168.
Зяблин Л. П. Второй буддийский храм Ак-Бешимского городища. Фрунзе, 1961.
Кожемяко П. Н. Раннесредневековые города и поселения Чуйской долины. Фрунзе, 1959.
Крюков К. С. Реконструкция Среднего Узгентского мавзолея.— «Архитектурное наследство», 16. М., 1967, стр. 165—173.
Лавров В. А. Градостроительная культура Средней Азии. М., 1950.
Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе. Архитектура, живопись, скульптура. М., 1971.
Маргулан А., Басенов Т., Мендикулов М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959.
Мешкерис В. А. Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962.
Наршахи М. История Бухары. В переводе Н. Лыкошина. Ташкент, 1897.
Негматов Н., Хмельницкий С. Средневековый шахристан. Душанбе, 1966.
Неразик Е. Е. Сельские поселения афригидского Хорезма. М., 1966.
Нильсен В. А. Монументальная архитектура Бухарского оазиса XI—XII вв. Ташкент, 1956.
Нильсен В. А. Становление феодальной архитектуры Средней Азии (V—VIII вв.). Ташкент, 1966.
Нурмухаммедов Нагим-Бек. Искусство Казахстана. М., 1970.
Памятники архитектуры Средней Азии. Альбом. Автор текста и составитель А. М. Прибыткова. М., 1971 (на русском, английском, французском, немецком, итальянском языках).
Прибыткова А. М. Памятники архитектуры XI в. в Туркмении. М., 1955.
Прибыткова А. М. Роль строительной техники в сложении архитектуры Средней Азии XI—XII вв.— В сб.: «Архитектура и строительная техника». М., 1960, стр. 223—254.
Прибыткова А. М. Здание Кырк-кыз как образец строительной техники IX в.— «Архитектурное наследство», 13. М., 1961, стр. 169—180.
Прибыткова А. М. Мавзолей Фахр ад-Дин Рази в Куня-Ургенче.— «Архитектурное наследство», 13. М., 1961, стр. 189—198.
Пугаченкова Г. А. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. М., 1958.
Пугаченкова Г. А. Мавзолей Араб-ата. (Из истории архитектуры Мавераннахра IX—X вв.).— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», II. Ташкент, 1963.
Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. М., 1967.
Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958.
Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965.
Резьба по дереву в долине Зеравшана. Альбом средневековых орнаментов. Предисловие А. Мухтарова. М., 1966.
Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961.
Скульптура и живопись древнего Пянджикента. Сборник статей. М., 1959.
Толстов С. П. Древний Хорезм. М., 1948.
Толстов С. П. По следам древнехорезмской цивилизации. М.—Л., 1948.
Толстов С. П. По древним дельтам Окса и Яксарта. М., 1962.

Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Под ред. Г. Ф. Дебеца, т. II. М., 1959.
Труды Согдийско-Таджикской археологической экспедиции. Под ред. А. Я. Якубовского, т. I. «Материалы и исследования по археологии СССР». М.— Л., 1950, № 15.
Труды Таджикской археологической экспедиции. Под ред. А. Ю. Якубовского, т. II. «Материалы и исследования по археологии СССР». М.— Л., 1953, № 37; т. III, 1958, № 66; т. IV, 1964, № 124.
Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Под ред. С. П. Толстова, т. I. М., 1952; т. II. М., 1958; т. IV. М., 1959.
Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. Под ред. М. Е. Массона. Ашхабад, т. II, 1953; т. V, 1955; т. VIII, 1958; т. XI, 1962; т. XII, 1963.
Хмельницкий С. Г, Негматов Н Н Михраб в с Ашт.— «Советская археология». М., 1963, № 2, стр. 192—202.
Шер Я. А. Каменные изваяния Семиречья. М.—Л., 1966.
Шишкин В. А. Варахша. М., 1963.
Шишкин В. А. Афрасиаб — сокровищница древней культуры. Ташкент, 1966.

ИСКУССТВО ПЛЕМЕН И НАРОДОВ ЮЖНОЙ СИБИРИ

Евтюхова Л. А. Археологические памятники енисейских кыргызов (хакасов). Абакан, 1948.
Евтюхова Л. А. Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии.— «Материалы и исследования по археологии СССР». М.—Л., 1952, № 24, стр. 72—120.
Евтюхова Л. и Киселев С. Чаатас у села Копёны — «Труды Государственного Исторического музея», XI. М., 1940, стр. 21—54.
Евтюхова Л. А., Киселев С. В. Отчет о работах Саяно-Алтайской археологической экспедиции в 1935 г.— «Труды Государственного Исторического музея», XVI. М., 1941, стр. 75—117.
Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. М., 1951.
Кызласов Л. Р. История Тувы в средние века. М., 1969.
Минорский А. И. Древние наскальные рисунки Горного Алтая.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры», XXXVI. М.— Л., 1951, стр. 184—188.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Агабабян Р. Композиция купольных сооружений Грузии и Армении. Ереван, 1950.
Аракелян Б. Н., Арутюнян В. М., Мнацаканян С. Х. О некоторых вопросах истории армянской архитектуры. Ереван, 1969.
Армянская миниатюра. Альбом Вступ. статья и объяснения к таблицам Л. А. Дурново. Ереван, 1969 (на армянском, русском и французском языках).
Арутюнян В. М. Город Ани. Ереван, 1964.
Арутюнян В. М., Сафарян С. А. Памятники армянского зодчества. М., 1951.
Буниатов Н. Г., Яралов Ю. Я. Архитектура Армении. М., 1950.
Древнеармянская миниатюра. Альбом. Предисловие, вступ. статья и объяснения к таблицам Л. А. Дурново. Ереван, 1952 (на армянском и русском языках).
Декоративное искусство средневековой Армении. Альбом. Составители Н. Степанян, А. Чакмакчян. Вступительная статья Н. Степанян. Л., 1971.
Дурново Л. А. Стенная живопись в Аруче (Талиш).— «Известия АН Армянской ССР», 1. Серия общественных наук. Ереван, 1952, стр. 49—66.
Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957.
Еремян А. Храм Рипсиме. Ереван, 1955.
Измайлова Т., Айвазян М. Искусство Армении. М., 1962
Марр Н. Я. Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. Л.—М., 1934.
Марр Н. Я. Ереруйкская базилика. Армянский храм V—VI вв. в окрестностях Ани. Ереван, 1968.
Мнацаканян С. Х. Архитектура армянских притворов. Ереван, 1952.
Мнацаканян С. Х. Звартноц. Памятник армянского зодчества VI—VII веков. М., 1971.
Оганесян К. Л. Зодчий Трдат (X—XI вв.). Ереван, 1951.
Орбели И. А. Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар. Избранные труды, т. I. М., 1968, стр. 15—204.
Очерки по истории искусства Армении. М.—Л., 1939.
Памятники армянского искусства. Ани — Дворцовая церковь. Под ред. акад. Н. Я. Марра. Петроград, 1915.
Памятники архитектуры в Советской Армении. Альбом. Авторы текста и составители С. Мнацаканян и Н. Степанян. Л., 1971 (на русском и английском языках).
Саинян А. А. Новые данные об архитектурном облике Эчмиадзинского собора. «Труды двадцать пятого международного конгресса востоковедов» (Москва, 9—16 авг. 1960), т. III. М., 1963, стр. 568—578.
Саинян А. А. Архитектурные памятники Гарни и Гегарда. Ереван, 1969.
Свирин А. Н. Миниатюра древней Армении. М.—Л., 1939.
Токарский Н. М. Гегард (Армения). М., 1948.
Токарский Н. М. Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961.
Халпахчьян О. Архитектура армянских трапезных.— «Архитектурное наследство», 3. М., 1953, стр. 130—147.
Халпахчьян О. Х. Конструкция и форма в армянской архитектуре. IV—XIV вв.— В сб.: «Архитектура и строительная техника». М., 1960, стр. 187—222.
Халпахчьян О. Х. Архитектура Киликийской Армении.— «Вестник истории мировой культуры». М., 1961, № 1, стр. 127—136.
Халпахчьян О. Х. Санаин. М., 1973.
Шелковников Б. Керамика и стекло из раскопок города Двина.— «Труды Государственного Исторического музея Армении», т. IV. Ереван, 1952, стр. 5—111.
Шелковников Б. А. Поливная керамика из раскопок города Ани. Ереван, 1957.
Шелковников Б. А. Средневековая белоглиняная поливная керамика Армении и свидетельство Идриси.— «Советская археология». М., 1958, № 1, стр. 214—227.
Якобсон А. Л. Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв. М.—Л., 1950.
Якобсон А. Л. Из истории зодчества средневековой Армении. Агарцин, Сагмосаванк, Нор-Гетик.— «Ежегодник Института истории искусств». М., 1952, стр. 317—356.
Яралов Ю. С. Аштарак. М., 1947.

Ազարյան Լ. Ռ. Կիլիկիայի մանրանկարչություն, 12—13 դդ., Երևան, 1964
Առաքելյան Բ. Ն. Հայկական պատկերաքանդակները 4—7 դդ., Երևան, 1949
Արզումանյան Բ. Հ. Հայկական եկեղեցիներ, ալբոմ. Սոֆիա, 1970
Բաբայան Լ. Մ., Հովհաննիսյան Կ. Լ., Մնացականյան Ս. Խ., Սահինյան Ա. Ա., Ակնարկ հայ ճարտարապետության պատմության, Երևան, 1964
Թորամանյան Թ. Հ. Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Երևան, հատ. 1, 1942, հատ. 2, 1948
Խալփախչյան Հ. Խ. Հայաստանի արտադրական կառուցվածքները, Երևան, 1961
Հարությունյան Վ. Մ. Դվինի 5—7 դարերի ճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1950
Հարությունյան Վ. Մ. Միջնադարյան Հայաստանի քարավանատները ու կամուրջները, Երևան, 1960
Հովսեփյան Գ. Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, հ. 1, Երուսաղեմ, 1935, հ. 3, Նյու-Յորք, 1944
Հովսեփյան Գ. Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք հայոց պատմության մեջ, Վաղարշապատ, 1928
Հովսեփյան Գ. Մի էջ հայարվեստի մշակույթի պատմությունից, Հալեպ, 1930
Ղաֆադարյան Կ. Գ. Հովհաննավանքը և նրա արձանագրությունները, Երևան, 1948
Ղաֆադարյան Կ. Գ. Հաղպատ, Երևան, 1968
Ղաֆադարյան Կ. Գ. Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952։
Մարության Տ. Զվարթնոց և զվարթնոցատիպ տաճարներ, Երևան, 1963
Մնացականյան Ս. Խ. Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971
Մնացականյան Ս. Խ. Պտղնի տաճարը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1961, № 3—4
Մնացականյան Ս. Խ. Սիսավանի տաճարը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1965, № 4
Մնացականյան Ս. Խ. Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1960
Սահինյան Ա. Ա. Էջմիածնի Մայր տաճարի սկզբնական տեսքը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1966, № 3, էջ 71—94

Սահինյան Ա. Ա. Հայաստանի բազիլիկային կառուցվածքների կազմավորումն ու նրանց հետագա զարգացման ընթացքը, Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր», հասարակական գիտություններ, Երևան, 1953, № 3, էջ 63—67

Սահինյան Ա. Ա. Քասախի բազիլիկայի ճարտարապետությունը, Երևան, 1955

Սահինյան Ա. Ա. Զովունիի ճարտարապետական խումբը, «Լրաբեր», 1968, № 1, էջ 101—120

Architettura medievale armena. Roma, 1968.

Bachmann W. Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan. Leipzig, 1913.

Der Nersessian S. The Date of the Initiale Miniatures of the Etschmiadzin Gospel. "The Art Bulletin", 15, 1933.

Der Nersessian S. Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIV siècles de la Bibliothèque des Pères Mékhitharistes de Venise, 2 vols. Paris, 1937.

Der Nersessian S. Armenia and the Byzantine empire. A Brief Study of Armenian Art and Civilization. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. 1947.

Der Nersessian S. The Chester Beatty library. A catalogue of the Armenian manuscripts. Dublin, 1958.

Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963.

Der Nersessian S. La peinture arménienne au VIIe siècle et les miniatures de l'Evangile d'Etchmiadzin. Actes du XIIe Congrès International d'Études Byzantines. Ochride 10—16 septembre 1961, t. III. Belgrad, 1964.

Der Nersessian S. Aght'amar. Church of the Holy Cross. Harvard University Press. Cambridge (Mas.), 1965.

Der Nersessian S. Un Évangile cilieien du 13 siècle.— Revue des études arméniennes, t. IV. Paris, 1967.

Documenti di architettura Armena: Hakhpat. Milano, 1968; Khatchkar. Milano, 1969; Sanahin. Milano, 1970; S. Thadei' Vank. Milano, 1970.

Fratadocchi T. B. La chiesa di s'Ejmiacin a Soradir. Roma, 1971.

Miniatures arméniennes. Album. Texte et notes de Lydia A. Dournovo. Paris, 1960.

Sahinian A. Recherches scientifiques sous les voûtes de la cathédrale d'Étchmiadzine.— Revue des études arméniennes, t. III. Paris, 1966.

Sahinian A. Nouveaux matériaux concernant l'architecture arménienne du Haut Moyen Âge.— Revue des études arméniennes, t. IV. Paris, 1967.

Strzygowski J. Das Etchmiadzin Ewangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Byzantinische Denkmäler, Bd. I. Wien, 1891.

Strzygowski J. Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tubinger evangeliars MA XIII, 1 vom Jahre 1113 Bezw 893 N. CHR. Atlas zum Katalog der armenischen Handschriften. 2. Tubingen, 1907.

Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa, Bd. 1, 2. Wien, 1918.

Thierry J.-M. À propos de quelques monuments chrétiens du vilayet de Kars (Turquie).— Revue des études arméniennes, t. III. Paris, 1966.

Thierry J.-M. Monastères Arméniens du Vaspurakan.— Revue des études arméniennes, t. IV. Paris, 1967.

Thierry N., Thierry M. Peintures murales du caractère occidentale en Arménie: église Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev (début de Xe s.). « Byzantion », t. 38. Bruxelles, 1968.

Weitzmann K. Die armenische Buchmalerei. Des 10. und Beginnen 11. Jahrhunderts. Bamberg, 1933.

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

Айналов Д. Некоторые христианские памятники Кавказа. М., 1895.

Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А. Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. Тбилиси, 1966.

Алибегашвили Г. В. Иллюстрации двух средневековых астрономических трактатов.— «Сообщения АН Грузинской ССР», т. XII, № 6. Тбилиси, 1951, стр. 369—376.

Алибегашвили Г. Четыре портрета царицы Тамары. Тбилиси, 1957.

Амиранашвили Ш. Я. Бека Опизари. Тбилиси, 1956.

Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи, т. I. Тбилиси, 1957.

Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. М., 1963.

Амиранашвили Ш. Грузинская миниатюра. М., 1966.

«Ars Georgica». Разыскания Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. 1—7. Тбилиси, 1942—1971.

Беридзе В. Архитектура Грузии (IV—XIX вв.). М., 1948.

Беридзе В. Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX в. Тбилиси, 1967 (на русском и французском языках).

Беридзе В. В. Искусство древней Грузии.— «Наука и человечество». Международный ежегодник. М., 1969, стр. 147—175.

Вирсаладзе Т. Б. Фресковая роспись художника Микаэла Маглакели в Мацхвариши.— «Ars Georgica». Разыскания Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. 4. Тбилиси, 1955, стр. 169—231.

Вирсаладзе Т. Б. Фрагменты древней фресковой росписи Главного гелатского храма.— «Ars Georgica». Разыскания Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. 5. Тбилиси, 1959, стр. 163—204.

Вирсаладзе Т. Б. Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи.— «Ars Georgica». Разыскания Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. 6-А. Тбилиси, 1963, стр. 107—166.

Вольская А. И. Рельефы Шиомгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры. Тбилиси, 1957.

Гордеев Д. П. Миниатюры грузинских лицевых рукописей Синонского древлехранилища в Тифлисе — «Ars». Тифлис, 1918, № 2—3, стр. 81—103.

Кондаков Н., Бакрадзе Д. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб., 1890.

Леквинадзе В. А. Вислая печать Константина Абхазского.— «Сообщения АН Грузинской ССР», т. XVI, № 5. Тбилиси, 1955, стр. 403—406.

Майсурадзе З. Керамика Озаани. Тбилиси, 1959 (на русском и грузинском языках).

Максимова М. И. Геммы из некрополя Мцхеты-Самтавро.— «Вестник Государственного музея Грузии им. акад. С. Н. Джанашиа», т. XVI-В Тбилиси, 1950, стр 221—274.

Менисашвили Р. С. Архитектурный ансамбль Гелати. Тбилиси, 1966.

Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Альбом. Введение и замечания к таблицам Ренэ Шмерлинг. Тбилиси, 1940.

Северов Н. П. Памятники грузинского зодчества. М., 1947.

Северов Н. П., Чубинашвили Г. Н. Кумурдо и Никорцминда. Серия «Памятники грузинской архитектуры», I. М., 1947.

Такайшвили Е. Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии. Тбилиси, 1952.

Чубинашвили Г. Архитектурные памятники VIII и IX веков в Ксанском ущелье.— «Ars Georgica». Разыскания Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. 1. Тбилиси, 1942, стр. 1—30.

Чубинашвили Г. Н. Памятники типа Джвари. Тбилиси, 1948.

Чубинашвили Г. Н. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Тбилиси, 1948.

Чубинашвили Г. Н. Архитектура Кахетии. Тбилиси, 1959.

Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959.

Чубинашвили Г. Н. Цроми. Из истории грузинской архитектуры первой трети VII века. М., 1969.

Чубинашвили Г. Н. Вопросы истории искусства. Исследования и заметки, т. I. Тбилиси, 1970.

Чубинашвили Г. Н., Северов Н. П. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936.

Чубинашвили Н. Г. Грузинская средневековая художественная резьба по дереву. (Перелом X—XI вв.). Тбилиси, 1958.

Чубинашвили Н. Г. Самшвилдский сион. (Его место в развитии грузинской архитектуры VIII—IX вв.). Тбилиси, 1969.

Шевякова Т. С. К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII—X вв.— «Вестник отделения общественных наук АН Грузинской ССР», 1, № 7. Тбилиси, 1962, стр. 256—264.

Шмерлинг Р. Самтавро — памятник XI в.— «Ars Georgica». Разыскания института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. 1. Тбилиси, 1942, стр. 49—76.

Шмерлинг Р. Алтарные преграды в Грузии.— «Ars Georgica». Разыскания института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. 3. Тбилиси, 1950, стр. 141—190.

Шмерлинг Р. О. Мраморная скульптура из с. Вани.— «Сообщения АН Грузинской ССР», т. XVII, № 2. Тбилиси, 1956, стр. 185—191.

Шмерлинг Р. О. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.

Шмерлинг Р. О. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX—XI вв., ч. I. Тбилиси, 1967.

ალადაშვილი ნ. რელიეფი ოპიზიდან აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1954, ტ. XI, № 7, გვ. 553-558.

ალადაშვილი ნ. ნიკორწმინდის რელიეფები. ფასადების სკულპტურების შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში. თბილისი, 1957.

ამირანაშვილი შ. ხახულის კარედი. Хохульский триптих. Khakhuli triptych. Тбилиси. 1972. На грузинском, русском и английском языках.

ბარნაველი ს. საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები. თბილისი, 1965.

ბერიძე ვ. სავანე (XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი): Ars Georgica, 1, 1942, გვ 77—132.

ბერიძე ვ. თბილისის „ლურჯი მონასტერი“: Ars Georgica, 2, თბილისი. 1948, გვ. 91-110.

ბერიძე ვ. კაცხის ტაძარი: Ars Georgica, 3, თბილისი, 1950, გვ. 53-94.

ბერიძე ვ. სამცხის ხუროთმოძღვრება. XIII-XVI საუკუნეები თბილისი, 1955.

ბერიძე ვ. მაღალაანთ ეკლესია: Ars Georgica, 5, თბილისი, 1959, გვ 205-220.

ბერიძე ვ. ძველი ქართველი ოსტატები. თბილისი, 1967.

ზაქარაია პ. წუღრუღაშენი. თბილისი, 1952.

ყენია რ. მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში დაცული ქართული ოქრომჭედლობის ფრაგმენტთა აღდგენა-დათარიღებისათვის: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1955, ტ. XVI, № 9, გვ. 745-752

მაისურაძე ზ. ქართული მხატვრული კერამიკა. XI-XIII სს. თბილისი, 1953.

მეფისაშვილი რ ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი პერიოდი: Ars Georgica. 3, 1950, გვ. 25-52.

მეფისაშვილი რ. ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი: Ars Georgica, 4, 1955, გვ. 101-138.

მეფისაშვილი რ მშენებლობის ამსახველი რელიეფები ქოროღოს ძეგლზე: „ძეგლის მეგობარი“, 1965, № 5, გვ. 34-37.

მუსხელიშვილი დ. დმანისი. ქალაქის ისტორია და ნაქალაქარის აღწერა: შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბილისი, 1938.

მუსხელიშვილი დ. ციხე-ქალაქი უჯარმა. თბილისი. 1966

რჩეულიშვილი ლ. ქართული ხუროთმოძღვრების სამი უცნობი ძეგლი: Ars Georgica, 2, 1948, გვ. 27-46.

რჩეულიშვილი ლ. თრიალეთის საერისთაოს X საუკუნის ერთი ძეგლი:Ars Georgica, 6-A, 1963, გვ. 167-182.

ქართული ხელნაწერები. Грузинские рукописи, Georgian manuscripts. Под ред. В. Беридзе, Тбилиси, 1970. На грузинском, русском и английском языках.

ყენია რ. ხახულის ღვთისმშობლის ხატის კარედის მოჭედილობა თბილისი, 1972.

ჩუბინაშვილი გ. ქართული საერო ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნიმუში: თბილისის უნივერსიტეტის მოამბე, 111, 1923, გვ. 107-127.

ჩუბინაშვილი გ. ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი: „არილი“, ტფილისი, 1925.

ჩუბინაშვილი გ. ქართული ხელოვნების ისტორია ტომი 1, თბილისი, 1936.

ჩუბინაშვილი ნ. საურმაგის-ძის ნიღვარაის ქტიტორული რელიეფი ჯავახეთის ახაშენიდან: Ars Georgica, V, 1959, გვ. 135—154.

ცინცაძე ვ. კაცხის „სვეტი“: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XII, № 8, 1946.

ცინცაძე ვ. თელოვანის ჯვარპატიოსანი (XIII-XI სს. ძეგლი): Ars Georgica, V, 1959, გვ. 73-90.

ცინცაძე ვ. ზემო-კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი: Ars Georgica, 6-A, 1963, გვ. 57-106.

ციციშვილი ი. ქართული არქიტექტურის ისტორია, თბილისი. 1955.

ჯავახიშვილი ი. ქართული დიპლომატიკა. თბილისი, 1926.

ჯაფარიძე ვ. კერამიკული წარმოება XI-XIII სს. საქართველოში. თბილისი, 1956

Schlumberger G. Sigillographie de l'Empire Byzantin. Paris, 1884.

Tschubinaschwili G. Die Schiomghwime-Lawra. Bulletin de l'Université de Tiflis, V. 1925.

Tschubinaschwili G. Kirche im Zromi und ihr Mosaik Georgische Baukunst. Band 11. Die Tiflis, 1934.

Tschubinaschwili G. Georgian Centri Enciclopedia universale dell'arte, vol. V. Venezia — Roma, 1958.

Tschubinaschwili G. Georgia, art of Encyclopedia of World art, vol. VI. New York, Toronto, London. 1962.

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами. Сб. М.— Баку, 1947.

Аскерова Н. С. Архитектурный орнамент Азербайджана. Баку, 1961.

Асланов Г. М., Голубкина Т. И., Садыхзаде Ш. Г. Каталог золотых и серебряных предметов из археологических раскопок Азербайджана. Баку, 1966.

Ашурбейли С. Б. Скульптура Азербайджана древнего периода и периода средневековья.— «Труды музея истории Азербайджана», т. I. Баку, 1956, стр. 61—109.

Бретаницкий Л., Саламзаде А. Кировабад. М., 1960.

Бретаницкий Л. С. Саламзаде А. В Профессиональные звания зодчих и мастеров архитектурного декора по данным строительной эпиграфики Азербайджана — «Эпиграфика Востока», т. XIII. М., 1960, стр. 11—30.

Бретаницкий Л. С. Зодчество Азербайджана XII—XV вв. и его место в архитектуре Переднего Востока. М., 1966.

Бретаницкий Л. Баку. Л.—М., 1970.

Вандов Р. М., Мамедзаде К. М., Гулиев Н. М. Новый памятник архитектуры Кавказской Албании.— «Археологические открытия 1971 года». М., 1972, стр. 487—488.

Дьяконов М. М. Бронзовый водолей 1206 г. н. э.— «III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. 1935. Доклады». М.—Л., 1939, стр. 45—52.

Ениколопов И. Железные ворота XI в. в Гелати — «Известия АН Азербайджанской ССР». Баку, 1948, № 5, стр. 109—116.

Иессен А. А. Пять чаш из Байлакана.— «Исследования по истории культуры народов Востока». Сб. в честь академика И. А. Орбели. М.—Л., 1960, стр. 88—97.

Ишханов Л. К изучению храма в селении Лекит.— «Советская археология». М, 1970, № 4, стр. 227—233.

Крачковская В. А. Изразцы мавзолея Пир-Хусейна. Тбилиси, 1946.

Левиатов В. Н. Украшения на карасах из Старой Ганджи.— «Известия АН Азербайджанской ССР». Баку, 1945, № 8. стр. 50—65.

Левиатов В. Н. О типах глазурованной керамики Азербайджана в VII—XV вв.— «Известия АН Азербайджанской ССР». Баку, 1946, № 7, стр. 36—48.

Наджафова Н. Н. Художественная керамика Азербайджана XII—XV вв. Баку, 1964.

Наджафова Н., Шелковников Б. Художественная глазурованная керамика Азербайджана IX века.— «Известия АН Азербайджанской ССР». Серия общественных наук. Баку, 1958, № 4, стр. 93—105.

Орбели И. Албанские рельефы и бронзовые котлы XII—XIII вв.— В сб: «Памятники эпохи Руставели». Л, 1938, стр. 301—326.

Памятники архитектуры Азербайджана, т. II. М.— Баку, 1950.

Пахомов Е. А. Крупнейшие памятники сасанидского строительства в Закавказье.— «Проблемы истории материальной культуры». М.—Л., 1933, № 9—10, стр. 37—47.

Пахомов Е. А. Доисламские печати и резные камни Музея истории Азербайджана.— «Материальная культура Азербайджана», т. I. Баку, 1949, стр. 104—110.

Рзаев Н. И. Художественная керамика Кавказской Албании. Баку, 1964.

Рзаев Н. И. Искусство торевтики Кавказской Албании.— «Известия АН Азербайджанской ССР». Серия литературы, языка и искусства. Баку, 1966, № 1, стр. 101—111.

Саламзаде А. В. Некоторые вопросы генезиса и изучения башенных мавзолеев Азербайджана.— «Искусство Азербайджана», т. II. Баку, 1949, стр. 101—110.

Тревер К. В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании IV в. до н. э.— VII в. н. э. М.—Л., 1959.

Груды азербайджанской (Орен-калинской) археологической экспедиции, под ред. А. А. Иессена.— «Материалы и исследова-

ния по археологии СССР», т. I. М.— Л., 1959, № 67; т. III. М.— Л., 1965, № 133.
Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана. М., 1963.
Фоменко В. П. Стеклянные изделия VIII—X вв. городища Орен-кала.— «Известия АН Азербайджанской ССР». Серия общественных наук. Баку. 1962, № 7, стр. 31—41.
Хан-Магомедов С. О. Дербент. М., 1958.
Хан-Магомедов С. О. Стены и башни Дербентской крепости.— «Архитектурное наследство», 17. М., 1964, стр. 121—146.
Хан-Магомедов С. О. Ворота Дербента.— «Архитектурное наследство», 20. М., 1972, стр. 126—141.
Чубинашвили Г. Н. О художественной среде и хронологических рамках мингечаурского рельефа.— «Материалы по истории Азербайджана», т. II. Баку, 1957, стр. 212—223.
Шелковников Б. А. К вопросу о декоре и происхождении изразцов мавзолея Пир-Хусейна.— «Известия АН Азербайджанской ССР». Серия общественных наук. Баку, 1961, № 2, стр. 125—130.
Якобсон А. Поливная керамика средневекового Азербайджана.— «Декоративное искусство СССР», 1959, № 7, стр. 29—32.

Ваhидов Р. М. Минкәчевир III—VIII әсрләрдә. Бакы, 1961.
Әhмәдов Г. М. Азәрбаjчанын ширсиз сахсы мә'мулаты. Бакы. 1959.
Османов Ф. Л. Гәбәләнин шушә мә'мулаты. "Азәрбаjчанын мадди мәдәниjjәти", ч. V. Бакы, 1964.

A Survey of Persian Art, vol. I—VI. London—New-York, 1939.
Godard A. Notes complémentaires sur les tombeaux de Maragha (Adharbaidjan). «Athar — é Jran», t. 1. Paris, 1936.
Sarre F. Denkmäler persischer Baukunst. Berlin, 1901—1910.
Jacobstahl E. Mittelalterliche Backsteinbauten zu Nachtschewan im Araxesthale.— «Deutsche Bauzeitung». S. A. Berlin, 1899.

ИСКУССТВО НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

Артамонов М. И. История хазар. Л., 1962.
Атаев Д. М. Некоторые вопросы истории искусства народов Дагестана.— В сб. «Искусство Дагестана». Махачкала, 1965, стр. 113—120.
Башкиров А. С. Искусство Дагестана. Резные камни. М., 1931
Виноградов В. Тайны минувших времен. М., 1966.
Дебиров П. М. Резьба по камню в Дагестане. М., 1966.
Кильчевская Э. В. Декоративное искусство аула Кубачи. М., 1962.
Кильчевская Э. В. От изобразительности к орнаменту. М., 1968.
Крупнов Е. И. Древняя история Северного Кавказа. М., 1960.
Кузнецов В. А. Средневековые дольменообразные склепы Верхнего Прикубанья.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР», 85. М., 1961, стр. 106—117.
Мегралидзе И. В. Археологические находки Дидо.— «Советская археология», XV. М.—Л., 1951, стр. 281—291.
Плетнева С. От кочевий к городам. М., 1967.
Шиллинг Е. М. Кубачинцы и их культура. Историко-этнографические этюды. М.—Л., 1949.
Уварова П. Могильники Северного Кавказа.— «Материалы по археологии Кавказа», вып VIII. М., 1900.

ИСКУССТВО КРЫМА

Археологические исследования средневекового Крыма. Киев, 1968.
Бабенчиков В. П. Итоги исследования средневекового поселения на холме Тепсень.— В сб.: «История и археология средневекового Крыма». М., 1958, стр. 88—146.
Брунов Н. И. Памятник ранневизантийской архитектуры в Крыму.— «Византийский Временник», т. XXV. Л., 1927, стр. 87—105.
Гайдукевич В. Ф. Памятники раннего средневековья в Тиритаке.— «Советская археология», VI. М — Л, 1940, стр. 190—204.
Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966.
Кулаковский Ю. А. Прошлое Тавриды. Краткий исторический очерк. Киев, 1906.
Мацулевич Л. А. Серебряная чаша в Керчи. Л., 1926.
Мацулевич Л. А. Погребение варварского князя в Восточной Европе.— «Известия Государственной Академии истории материальной культуры», вып. 112. М.—Л., 1934.
Репников Н. И. Некоторые могильники области крымских готов.— «Известия императорской Археологической комиссии». вып. 19. СПб., 1906, стр. 1—80.
Шмит Ф. И. Эски-Керменская базилика.— «Известия Государственной Академии истории материальной культуры», т. XII, вып. 1—8. Л., 1932, стр. 213—254.
Якобсон А. Л. Средневековый Херсонес (XII—XIV вв.).— «Материалы и исследования по археологии СССР». М.— Л., 1950, № 17.
Якобсон А. Л. Раннесредневековый Херсонес.— «Материалы и исследования по археологии СССР». М.— Л, 1953, № 63.
Якобсон А. Л. Средневековый Крым. Очерки истории и материальной культуры. М.—Л., 1964.

ИСКУССТВО ДРЕВНИХ СЛАВЯН

Державин Н. С. Славяне в древности. М., 1945.
История культуры Древней Руси, т. I. М.— Л., 1948; т. 2. М.— Л., 1951.
История русского искусства, т. I. М., 1953.
Кондаков Н. П. Русские клады, т. I. СПб., 1896.
Корзухина Г. Ф. Русские клады IX—XIII вв. М.—Л., 1954.
Нидерле Л. Славянские древности. М., 1956.
Рыбаков Б. А. Древности Чернигова.— В сб: «Материалы и исследования по археологии древнерусских городов», т. I. Под ред. Н. Н. Воронина. М.— Л., 1949, стр. 7—93.
Рыбаков Б. А. Новый Суджаяский клад антского времени.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры», XXVII. М., 1949, стр. 75—90.
Рыбаков Б. А. Древние русы.— «Советская археология», XVII, М., 1953, стр. 23—104.
Рыбаков Б. А. Календарь IV в. из земли полян.— «Советская археология». М., 1962, № 4, стр. 66—89.
Славяне и Русь. Сб. в честь Б. А. Рыбакова. М., 1968.
Спицын А. А. Древности антов.— В сб. статей в честь академика А. И. Соболевского Л., 1928, стр. 492—495.
Сымонович Э. А. Орнаментация черняховской керамики — В сб.: «Древности эпохи сложения восточного славянства». М., 1964, стр. 270—361.
Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, вып. 5. СПб., 1897.
Третьяков П. Н. Восточнославянские племена. М., 1953
Фаминцин А. С. Божества древних славян, вып. I. СПб., 1884.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Айналов Д. В. Искусство Киевского периода.— В кн.: «История русской литературы», т. I. М., 1941.
Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 3. М., 1955.
Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, т. I. М., 1967.
Анисимов А. Домонгольский период древнерусской живописи.— «Вопросы реставрации», вып. II. М., 1928, стр. 102—180.
Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963.
Арциховский А. В. Курганы вятичей. М., 1930.
Асеев Ю. С. Спасский собор в Чернигове. Киев, 1959.
Барановский П. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове.— В сб.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, стр. 13—34.
Бобринский А. А. Резной камень в России. Вып. I. Соборы Владимиро-Суздальской области XII—XIII столетий. М., 1916.
Буслаев Ф. И. Сочинения, т. 1—3. СПб., 1908—1910.
Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М., 1964.
Вагнер Г. К. Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М., 1966.
Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово. М., 1969.
Василенко В. Славянское язычество (XI—XIII вв) — «Декоративное искусство СССР», 1968, № 2, стр. 19—23.
Владимиров М. В. и Георгиевский Г. П. Древнерусская миниатюра. М., 1933.
Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I, XII столетие. М., 1961

Воронин Н. Н. Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской. М., 1967.
Грабарь И. История русского искусства, т. I, 1910.
Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966.
Греков Б. Д. Киевская Русь. М., 1949.
Гущин А. С. Памятники художественного ремесла Древней Руси X—XIII вв. Л., 1936.
Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси — «Советская археология». М., 1960, № 4, стр. 56—67.
Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.
Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968.
Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.
Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972.
Журжалина Н. П. Древнерусские подвески-амулеты и их датировка.— «Советская археология». М., 1961, № 2, стр. 122—140.
Искусство Древней Руси. Памятники XI—XVII вв. Вступительная статья М. Алпатова. М., 1969.
История русского искусства, т. I. М., 1953; т. II. М., 1954.
История русского искусства. Под общей редакцией Н. Г. Машковцева, т. I. М., 1957.
История русской архитектуры. М., 1960.
Каргер М. К. Зодчество Галицко-Волынской земли XII—XIII вв.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», III. М.— Л., 1940, стр. 14—21.
Каргер М. К. Древний Киев, т. I, II. М.—Л., 1958, 1961.
Каргер М. К. Новгород Великий. Л.—М., 1961.
Каталог русских эмалей собрания Государственного Исторического музея и его филиалов. М., 1962.
Кондаков Н. П. История и памятники византийской эмали. СПб., 1889—1895.
Кондаков Н П. Русские клады, т. I. СПб., 1896.
Корзухина Г. Ф. Русские клады IX—XIII вв. М.—Л., 1954.
Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947.
Лазарев В. Н. Фрески Старой Ладоги. М., 1960.
Лазарев В. Н. Мозаики Софии киевской. М., 1960.
Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. М., 1966.
Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970.
Лебедева Ю. А. Древнерусское искусство X—XVII вв. М., 1962.
Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
Логвин Г. Украинское искусство X—XVIII вв. М., 1963.
Логвин Г. Киев. М., 1967.
Монгайт А. П. Художественные сокровища Старой Рязани. М., 1967.
Некрасов А. И. Великий Новгород и его художественная жизнь. М., 1924.
Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968.
Очерки по истории русской деревни. X—XVIII вв. М., 1967.
Порфиридов Н. Г. Древний Новгород. М.—Л., 1947.
Ростово-суздальская живопись XII—XVI вв. Альбом. Введение Н. В. Розановой. М., 1970.
Русское декоративное искусство, т. I. М., 1962.
Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М.—Л., 1948.
Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., 1971.
Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964.
Спегальский Ю. П. Псков. Художественные памятники, изд. 2. Л., 1972.
Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1884.
Сычев Н. П. Искусство средневековой Руси. Л., 1929.
Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII вв. М., 1968.
Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, вып. 4, 5, 6. СПб., 1891, 1897, 1899.
Фрески Спаса-Нередицы. Вступительные статьи Н. П. Сычева и В. К. Мясоедова. Л., 1925.
Щапова Ю. Л. Стекло Киевской Руси. М., 1972.
Ainalow D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin — Leipzig, 1932.
Alpatoff M. und Brunow N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932.
Alpatoff M. Altrussische Ikonenmalerei. Dresden, 1958.
Kondakov N. The Russian Icon. Oxford, 1927.
Lazarev V. Old Russian murals and mosaics from the XI to the XVI century. [L.], 1966.
Onasch K. Ikonen. Berlin, 1961.
Onasch K. Die Ikonenmalerei. Leipzig, 1968.
Schweinfurth Ph. Geschichte der russischen Malerei in Mittelalter. Haag, 1930.
Wulf O. und Alpatoff M. Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellerau bei Dresden, 1925.
Історія Українського містецтва, т. I. Київ, 1966.
Софія київська. Державний архітектурно історичий заповідник. Автор статті та упорядник Г. Н. Логвин. Київ, 1971.

ИСКУССТВО НАРОДОВ ПРИБАЛТИКИ

Вильсоне М. Р. Археологические раскопки в городе Риге.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», XLII. М., 1952, стр. 123—134.
Гуревич Ф. Д. Украшения со звериными головками из Прибалтийских могильников.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института материальной культуры АН СССР», XV. М.— Л., 1947, стр. 68—76.
Древние поселения и городища. Археологический сборник. I. Таллин, 1955.
Куликаускас П. Исследование археологических памятников Литвы.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», XLII. М., 1952, стр. 92—107.
Моора Х. А. Некоторые вопросы археологического исследования Прибалтики.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», XLII. М., 1952, стр. 24—39.
Моора Х. А. Из истории развития эстонской народной одежды. Введение к сб. «Эстонская народная одежда XIX в. и начала XX в.». Таллин, 1960, стр. 7—30.
Тарасенко П. Ф. Городища Литвы.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», XLII. М., 1952, стр. 86—91.
Тихазе К. И. Народное зодчество Эстонии. Л., 1964.
Труды Прибалтийской объединенной комплексной экспедиции. I. Вопросы этнической истории народов Прибалтики. М., 1959.
Чербуленас К. К. Развитие литовского народного деревянного зодчества и его основные черты.— «Краткие сообщения Института этнографии АН СССР», XII. М.— Л., 1950, стр. 62—73.
Червонная С. М., Богданас К. А. Искусство Литвы. Л., 1972.

Eesti arhitektuuri ajalugu. 0. I—II. Tallinn, 1965.
Galauné P., Lietuvių liaudies menas. Jo meninių formų plétojimosi pagrindai. Kaunas, 1930.
Gimbutas M. Ancient symbolism in lithuanian folkart. Philadelphia, 1958.
Iš lietuvių kultūros istorijos. I—IV. Vilnius, 1958—1964.
Jurginis J. Lietuvos meno istorijos bruožai. Vilnius, 1960.
Paegle E. Latviešu tautas māksla. Rīga, 1935.
Šnore R. Koka senlietu atradumi Rīgā. Rīga, 1938.
Tarasenka P. Pédos akmenyje. (Lietuvos istoriniai akmenys). Vilnius, 1958.
Trummal V. Arheoloogilised kaevamised Tartu linnusel. Tartu Riikliku Ülikooli toimetised. Vihik 161. Tartu, 1964—1965.
Vaga V. Eesti kunst. Tartu — Tallinn, 1940.
Vippers B. Latvju māksla. Iss pārskats. Rīga, 1927.
Waga A. Eesti kunsti ajalugu. 1. Tartu, 1932.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

171. Базилика в Болниси. 478—493 гг. Капитель

172, 173. Храм Джвари в Мцхете. 586(7)—604 гг. Разрез и план

174. Храм Джвари. 586(7)—604 гг. Восточный фасад

175. Храм Джвари. 586(7)—604 гг. Южный фасад

176. Храм Цроми. 626—634 гг. План

177. Храм Бана. VII в. План

178. Храм Бана. VII в. Аркада в алтаре

179. Эрисмтавар Стефанос перед Христом. Рельеф на восточном фасаде храма Джвари. Камень. 586(7)—604 гг.

180. Вознесение креста. Рельеф в тимпане южного входа храма Джвари. Камень. 586(7)—604 гг.

181. Охота св. Евстафия. Стела из Давид-Гареджи. Камень. V—VI вв. Музей истории Грузии имени Джанашиа. Тбилиси

182. Мозаика пола в Бичвинте. IV—V вв Копия. Государственный музей искусства Грузинской ССР. Тбилиси

183. Крепость Хертвиси. Башни

184. Сакоцари. Храм Кумурдо. 964 г. Восточный фасад

185. Храм Кумурдо. 964 г. Интерьер

186. Арсукисдзе. Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010—1029 гг Восточный фасад

187. Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010—1029 гг. Деталь западного фасада

188. Храм Баграта в Кутаиси. Первая половина IX в. Капитель с резными украшениями

189. Храм Алаверди. Первая четверть XI в.

190. Храм Самтавро в Мцхете. XI в. Окна южного фасада

191. Храм Самтависи. 1030 г. Восточный фасад

192. Храм Никорцминда. 1010—1014 гг. Алтарное окно восточного фасада

193. Храм Никорцминда. 1010—1014 гг. Резные украшения окна барабана купола

194. Монастырь Гелати. 1106 г. Общий вид

195. Храм Бетаниа. Рубеж XII—XIII вв. Восточный фасад

196. Храм Питарети. Между 1213—1222 гг. Южный фасад

197. Пещерный монастырь Вардзиа. XII в.

198. Плита алтарной преграды из Цебелды. Камень. VII в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

199. Рельеф с изображением Ашота Куропалата из Опизы. Камень. Первая четверть IX в. (до 826 г.). Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

200. Плита из окрестностей Сухуми. Камень. Середина X в. Фрагмент. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

201. Фигуры ктиторов. Навершие окна из Петобани. Камень. Вторая половина X в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

202. Второе пришествие. Рельеф южного фасада храма Никорцминда. Камень. 1010—1014 гг.

203. Вознесение креста. Рельеф в тимпане южного портала храма Никорцминда. Камень. 1010—1014 гг.

204. «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы». Рельефы на плите алтарной преграды из Сафары. Камень. Первая половина XI в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

205. Сцена из жития Шио. Рельеф на плите алтарной преграды. Шиомгвиме. Камень. Первая половина XI в.

206. Резная дверь из Пхотрери. Дерево. Рубеж X—XI вв.

207. Выносной крест Ишханского кафедрального собора. Серебро, драгоценные камни. Чеканка. 973 г. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

208. Асат. Крест Давида Куропалата. Позолоченное серебро. Чеканка. Между 966—1001 гг. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

209. Икона св. Георгия из Сакао. Позолоченное серебро. Чеканка. Конец X в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

210. Саголашенская пластина. Серебро. Чеканка. Рубеж X—XI вв. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

211. Золотая чаша из Бедии. Чеканка. 999 г. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

212. Икона св. Георгия из Джумати. Позолоченное серебро. Чеканка. Начало XI в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

213. Цагерская мадонна. Серебро. Чеканка. Начало XI в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

214. Тондо с изображением св. Мамая. Серебро. Чеканка. XI в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

215. Икона Богоматери семьи Лаклакидзе. Позолоченное серебро. Чеканка. Начало XI в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

216. Триптих Хахульской Богоматери. Позолоченное серебро, золото, драгоценные камни. Чеканка. Первая четверть XII в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

217. Бешкен Опизари. Оклад Бертского евангелия. Позолоченное серебро. Чеканка. XII в. Институт рукописей АН Грузинской ССР. Тбилиси

218. Бека Опизари. Анчисхатская икона. Деталь оклада. Позолоченное серебро. Чеканка. Конец XII в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

219. Распятие на Хахульской иконе. Перегородчатая эмаль. VIII в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

220. Мартвильский триптих. Центральная часть. Перегородчатая эмаль. VIII—IX вв. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

267. Михраб мечети из ханеги на реке Пирсагат. XIII в. Музей азербайджанской литературы имени Низами. Баку

268. Изразец из ханеги на реке Пирсагат. XIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград

269. Изразец из ханеги на реке Пирсагат. XIII в Государственный Эрмитаж. Ленинград

270. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186 г. План

271. Аджеми сын Абу Бекра. Мавзолей Юсуфа сына Кусейира в Нахичевани. 1162 г. Общий вид (до реставрации)

272. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. Верхняя часть

273. Аджеми сын Абу Бекра. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186 г. Общий вид (до реставрации)

274. Бекр Мухаммед. Мавзолей Гунбад-е Сурх в Мараге. 1148 г.

275. Мавзолей Гунбад-е Сурх в Мараге. Деталь угловой колонны

276. Ахмед Мухаммед. Мавзолей Гунбад-е Кабуд в Мараге. 1196 г.

277. Абу Мансур сын Мусы. Мавзолей Се-Гунбад в Урмии. 1184 г. Портал

278. Мавзолей Шейха Шибли в Демавенде. XII в.

279. Мавзолей Гюлистан в селении Джуга. XIII в.

280. Мавзолей Гюлистан в селении Джуга. XIII в. Верхняя часть

281. Мавзолей Гюлистан в селении Джуга. XIII в. Сталактитовый карниз

282. Осман сын Сулеймана из Нахичевани (?). Бронзовый кувшин. 1190 г. Лувр. Париж

283. Али сын Мухаммеда. Бронзовый водолей в форме зебу. 1206 г. Государственный Эрмитаж. Ленинград

284, 285. Бронзовый котел. Вид сверху и сбоку. XII—XIII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград

286. Глазурованное блюдо. Гравировка и роспись красками. Орен-кала. XII—XIII вв. Музей истории Азербайджана. Баку

287. Глазурованное блюдо. Гравировка и роспись красками. Орен-кала. XII—XIII вв. Музей истории Азербайджана. Баку

288. Глазурованная чаша. Роспись фиолетовой краской. Орен-кала. XII—XIII вв. Музей истории Азербайджана. Баку

289. Фрагмент глазурованного блюда. Гравировка и роспись красками. Орен-кала. XII—XIII вв. Институт археологии. Ленинград

290. Фрагмент глазурованной вазы. Гравировка под зеленой непрозрачной глазурью. Орен-кала. XII—XIII вв. Музей истории Азербайджана Баку

291. Глазурованная чаша. Орен-кала. XII—XIII вв. Институт археологии. Ленинград

292, 293. Бронзовые поясные пряжки из Бежитинских могильников Горного Дагестана. VIII—IX вв.

294. Бронзовая булавка с изображением животного. IV—V вв.

295. Средневековое надгробие из селения Кубачи

296. Кувшин «Свинья» из селения Хурик (Табасаран). VI в.

297. Кубачинский литой бронзовый котел. XII—XIII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград

298. Дольмен. Станица Змейская. XI—XII вв. Реконструкция

299. Кубачинский резной камень с изображением конноспортивных состязаний. X—XII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград

300. Резной тимпан кубачинского сдвоенного окна. Государственный Эрмитаж. Ленинград

301. Уваровская базилика в Херсоне (Херсонес). V—VI вв. План

302. Мозаика пола южного нефа Уваровской базилики. V—VI вв.

303. Византийская капитель из Херсона (Херсонес). VI в.

304. Фибулы и пряжки из могильника Суук-су. VI—VII вв.

305. Храм Иоанна Предтечи в Керчи. VIII—IX вв. План

306. Храм Иоанна Предтечи в Керчи. VIII—IX вв.

307. Три всадника. Фреска в пещерном храме Эски-Кермен. XIII в.

308. Бронзовая фибула. IV в. Из клада, найденного у села Мощино Калужской области. Государственный Исторический музей. Москва

309. Чернолощеный кувшин с геометрическим орнаментом. V в. Государственный Исторический музей. Москва

310. Чернолощеная чаша с геометрическим орнаментом. V в. Государственный Исторический музей. Москва

311. Пальчатая бронзовая фибула. VI в. Из клада, найденного у села Колосково Воронежской области. Государственный Исторический музей. Москва

312. Спиральные височные кольца. VI—VII вв. Из клада, найденного у села Колосково Воронежской области. Государственный Исторический музей. Москва

313. Бронзовая фибула. VII в. Из клада, найденного у села Зеньково Полтавской области. Государственный Исторический музей. Москва

314. Бронзовая фибула. Из Пастеровского городища близ Чигирина. Государственный Исторический музей. Москва

315. Збручский идол. Известняк. X в. Краков

316. Збручский идол. X в. Фрагмент

317. Серебряная лунница, украшенная зернью. Село Гнездово Смоленской области. X в. Государственный Исторический музей. Москва

318, 319. Турий рог. Серебряная оковка. IX—X вв. Из Черной могилы. Черниговская область. Государственный Исторический музей. Москва

320. Деревянная резная головка утки. Старая Ладога. IX—X вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград

321. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Около 1036 г.

381. Дмитрий Солунский. Икона. Конец XII в Государственная Третьяковская галерея. Москва

382. Богоматерь Великая Панагия. Икона. Начало XIII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

383. Оглавной деисус. Икона. Конец XII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

384. Пятницкая церковь в Чернигове. Конец XII — начало XIII в. Реставрация

385. Церковь Архангела Михаила в Смоленске. 1191—1194 гг. Реконструкция

386. Церковь Благовещения в Витебске. XII в. План

387. Собор Спасо-Евфросиньева монастыря в Полоцке. До 1159 г. Реконструкция

388. Успенский собор в Галиче. 1157 г. План

389. Серебряный колт, украшенный чернью. XII в. Киев. Государственный Исторический музей. Москва

390. Серебряный колт, украшенный зернью. XII в. Киев. Государственный Исторический музей. Москва

391. Автопортрет мастера Авраама. Деталь Корсунских ворот в Новгороде. Конец XIII — начало XIV в.

392. Славянские амулеты. Смоленская область. XI—XII вв. Государственный Исторический музей. Москва

393. Славянские височные кольца. XI—XII вв. Государственный Исторический музей. Москва

394. «Рязанские бармы». Перегородчатая эмаль, скань, драгоценные камни, жемчуг. XII в. Оружейная палата Кремля. Москва

395. Золотые колты и рясны. Перегородчатая эмаль. XII — первая треть XIII в. Киев. Государственный Исторический музей. Москва

396. Врата Суздальского собора. Начало XIII в. Деталь

397. Врата Суздальского собора. Начало XIII в. Деталь

На суперобложке: Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе. VII в.

398. Резная деревянная чаша. X в. Новгород. Государственный Исторический музей. Москва

399. Резная деревянная колонна. XI в. Новгород. Фрагмент

400. Серебряный сосуд из Тартуского клада. Начало XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград

401. Городище Тервете. XIII в. Латвия

402. Стальной меч с интарсией из медной проволоки. Около XII в. Музей истории Латвийской ССР. Рига

403. Виллайне, украшенная бронзовыми пронизками. XI в. Реконструкция по фрагментам из погребения Кестери. Латвия. Музей истории Латвийской ССР. Рига

404. Привеска от венка. Найдена в Стамериена. Латвия. Реконструкция. Музей истории Латвийской ССР. Рига

405. Эстонский сосуд с линейно-волнистым орнаментом. Керамика. XI в. Тартуский городской музей

406. Браслет. Бронза. X—XI вв. Найден в Саргенай (пригород Каунаса). Каунасский государственный художественный музей

407. Фибула. Бронза. X—XI вв. Найдена в Вайгуве. Литва. Каунасский государственный художественный музей

408. Фибула. Бронза. XI в. Найдена в Скеряй. Литва. Каунасский государственный художественный музей

409. Стремя. Железо, покрытое листовым серебром. XI—XII вв. Найдено в Римайсяй. Литва. Каунасский государственный исторический музей

410. Подвеска. Бронза. XI—XII вв. Найдена в Дидвичяй. Литва. Каунасский государственный исторический музей

411. Голова мужчины. Дерево. XII в. Музей истории города Риги и мореходства

LIST OF ILLUSTRATIONS

159. Toros Roslin (?). The Appearance of the Angel to the Holy Women. Miniature from "Chashots" by Ghetum II. 1286. Matenadaran. Yerevan

160. Markare. Canon-table from the Haghbat Gospels. 1211. Matenadaran. Yerevan

161. Markare. The Entry into Jerusalem. Miniature from the Haghbat Gospels. 1211. Matenadaran. Yerevan

162. The Healing of Men Possessed by the Devil. Miniature from the Gospels of the "Eight Painters". 13th century. Matenadaran. Yerevan

163. Grighor. The Annunciation. Miniature from the Tarkmanchots Gospels. 1232. Matenadaran. Yerevan

164. Dish. Pottery. 12th—13th century. History Museum of Armenia. Yerevan

165. The Deesis. Covers of the 1249 Gospels. Silver gilt. Chasing. Matenadaran. Yerevan

166. Reliquary of Ghetum II. Silver. Chasing. 1293. Hermitage. Leningrad

167. The Deposition. Bas-relief from Avuts-Tara. Wood. 11th century. Museum of the Echmiadzin Cathedral

168. Basilica at Bolnisi. 478—493

169, 170. Basilica at Bolnisi. 478—493. Cross-section and plan

171. Basilica at Bolnisi. 478—493. Capital

172, 173. Djvari church at Mtskheta. 586(7)—604. Cross-section and plan

174. Djvari church. 586(7)—604. East façade

175. Djvari church. 586(7)—604. South façade

176. Tsromi church. 626—634. Plan

177. Bana church. 7th century. Plan

178. Bana church. 7th century. Chancel arcade

179. King Stephanos before Christ. Relief on east façade of Djvari church. Stone. 586(7)—604

180. The Ascension of the Cross. Relief in tympanum of the south entrance of Djvari church. Stone. 586(7)—604

181. St Eustathius on the fateful hunt. Stele from David-Garedji. Stone. 5th—6th century. Djanashia Museum of Georgian History. Tbilisi

182. Mosaic floor at Bichvinta. 4th—5th century. Copy. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

183. Khertvisi Fortress. Towers

184. Sakotsari. Kumurdo church. 964. East façade

185. Kumurdo church. 964. Interior

186. Arsukisdze. Sveti-Tskhoveli church at Mtskheta. 1010—1029. East façade

187. Sveti-Tskhoveli church at Mtskheta. 1010—1029. Detail of west façade

188. Church of St Bagrat in Kutaisi. First half of the 9th century. Carved capital

189. Alaverdi church. First quarter of the 11th century

190. Samtavro church at Mtskheta. 11th century. Windows of south façade

191. Samtavisi church. 1030. East façade

192. Nikortsminda church. 1010—1014. Chancel window of east façade

193. Nikortsminda church. 1010—1014. Carved decoration on a window of the drum

194. Gelati Monastery. 1106. General view

195. Betania church. Late 12th — early 13th century. East façade

196. Pitareti church. Between 1213 and 1222. South façade

197. Vardzia cave monastery. 12th century

198. Stone slab from chancel screen wall from Tsebelda. 7th century. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

199. Relief with representation of Ashot the Curopalate, from Opiza. Stone. First quarter of the 9th century (before 826). State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

200. Stone slab from environs of Sukhumi. Mid-10th century. Fragment. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

201. Figures of ktitors. Carving above window from Petobani. Stone. Second half of the 10th century. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

202. The Second Coming. Relief on south façade of the church at Nikortsminda. Stone. 1010—1014

203. The Ascension of the Cross. Relief on the tympanum of the south portals of the Nikortsminda church. Stone. 1010—1014

204. The Annunciation and The Salutation. Reliefs on slab from chancel screen wall from Safara. Stone. First half of the 11th century. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

205. Scenes from the Life of St Shio. Relief on a slab from chancel screen wall. Shiomgvime. Stone. First half of the 11th century

206. Carved door from Pkhotreri. Wood. Late 10th — early 11th century

207. Processional cross from the cathedral at Ishkhani. Silver, precious stones. Chasing. 973. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

208. Asat. Cross of David the Curopalate. Silver gilt. Chasing. Between 906 and 1001. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

209. Icon of St George from Sakao. Silver gilt. Chasing. Late 10th century. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

210. Sagolashi plaque. Silver. Chasing. Late 10th — early 11th century. State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi

253. Stone capital. 5th—6th century. Gorodishche Sudagylan. History Museum of Azerbaijan. Baku

254. Bowl from Bartym. Bronze. 2nd—4th century. History Museum. Moscow

255. Bronze dish with representation of horseman. 4th—5th century. Hermitage. Leningrad

256. Bronze ewer. 6th—7th century. Hermitage. Leningrad

257. Bronze censer. 7th century. Hermitage. Leningrad

258. Bronze griffon. 3rd—4th century. Nizami Museum of Azerbaijanian Literature. Baku

259. Female statue from the village of Khinisly. Stone. 3rd—4th century. History Museum of Azerbaijan. Baku

260. Muhammad, son of Abu Bekr. Minaret of the Muhammad mosque in Baku. 1078—1079

261. Medjid, son of Mas'ud. Castle in the village of Mardakiany. 1232

262. Mas'ud, son of Davud. Maiden's Tower in Baku. 12th century

263. Zain ad-Din, son of Abu Rashid (architect), Rashid (artist responsible for decoration). Fortifications in Baku Bay. 1234—1235. Plan

264. Fortifications in Baku Bay. Frieze. Architectural Museum and Ancient Monument. Baku

265. Fortifications in Baku Bay. Fragment of frieze. Architectural Museum and Ancient Monument. Baku

266. Khana-gah (monastery and hospice) on the River Pirsagat. 13th century

267. Mihrab of the mosque in the khana-gah on the River Pirsagat. 13th century. Nizami Museum of Azerbaijanian Literature. Baku

268. Tile from the khana-gah on the River Pirsagat. 13th century. Hermitage. Leningrad

269. Tile from the khana-gah on the River Pirsagat. 13th century. Hermitage. Leningrad

270. The mausoleum of Momine-hatun, at Nakhichevan. 1186. Plan

271. Adjemi, son of Abu Bekr. Mausoleum of Joseph, son of Kuseir, at Nakhichevan. 1162. General view (before restoration)

272. Mausoleum of Momine-hatun at Nakhichevan. Upper part

273. Adjemi, son of Abu Bekr. Mausoleum of Momine-hatun at Nakhichevan. 1186. General view (before restoration)

274. Bakr Muhammad. Mausoleum of Gunbad-e Surkh in Maraga. 1148

275. Mausoleum of Gunbad-e Surkh in Maraga. Detail of corner column

276. Ahmad Muhammad. Mausoleum of Gunbad-e Kabud in Maraga. 1196

277 Abu Mansur, son of Musa. Mausoleum of Se-Gunbad in Urmia. 1184. Portal

278. Mausoleum of Sheikh Shibli at Demavend. 12th century

279. Mausoleum of Gyulistan in the village of Djuga. 13th century

280. Mausoleum of Gyulistan in the village of Djuga. 13th century. Upper part

281. Mausoleum of Gyulistan in the village of Djuga. 13th century. Stalactite corbelling

282. Osman, son of Suleiman from Nakhichevan (?). Bronze ewer. 1190. Louvre. Paris

283. Ali, son of Muhammad. Bronze water pourer in form of humped ox. 1206. Hermitage. Leningrad

284, 285. Bronze pot. View from above and side. 12th—13th century. Hermitage. Leningrad

286 Glazed dish. Incised and painted. Oren-kale. 12th—13th century. History Museum of Azerbaijan. Baku

287. Glazed dish. Incised and painted. Oren-kale. 12th—13th century. History Museum of Azerbaijan. Baku

288. Glazed bowl. Painted with design in deep mauve. Oren-Kale. 12th—13th century. Azerbaijan History Museum. Baku

289. Fragment of glazed dish. Painted with design in deep mauve. Oren-Kale. 12th—13th century. Institute of Archeology. Leningrad

290. Fragment of glazed vase. Incising beneath opaque green glaze Oren-Kale. 12th—13th century. History Museum of Azerbaijan. Baku

291. Glazed bowl. Oren-Kale. 12th—13th century. Institute of Archeology. Leningrad

292, 293. Bronze belt buckles from Bezhiti burials Daghestan. 8th—9th centuries

294. Bronze pin with representation of an animal. 4th—5th century

295. Medieval tombstone in the village of Kubachi

296. Ewer, in the form of a pig, from the village of Hurik (Tabasaran). 6th century

297. Kubachi cast bronze pot. 12th—13th century. Hermitage. Leningrad

298. Dolmen. Village of Zmeiskaya. 11th—13th century. Reconstruction

299. Carved stone from Kubachi with representation of equestrian competitions. 10th—12th century. Hermitage. Leningrad

300. Carved lintel of double window in Kubachi. Hermitage. Leningrad

301. Uvarov basilica in Kherson (Chersonesus). 5th—6th century. Plan

302. Mosaic floor of the south nave of the Uvarov basilica. 5th—6th century

303. Byzantine capital from Kherson (Chersonesus). 6th century

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ, ЖИВОПИСЦЕВ, СКУЛЬПТОРОВ И МАСТЕРОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

* На странице, обозначенной звездочкой, расположена репродукция произведения данного автора.

ОГЛАВЛЕНИЕ

CONTENTS

7С1
И90

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 2

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА · 1973
МОСКВА, И-272, ТРИФОНОВСКАЯ ул., 51

РЕДАКТОРЫ Е. БОДАНОВА, Е. ГОЛОВНИНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. ТЕРЕЩЕНКО

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР З. МАЛЕК

СУПЕРОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ
И ПЕРЕПЛЕТ ХУДОЖНИКА В. ЛАЗУРСКОГО

МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. СВЕРДЛОВА

КОРРЕКТОРЫ Л. АСАТИАНИ, Л. ЖАРКОВСКАЯ

МЛАДШИЙ РЕДАКТОР Т. КУЗНЕЦОВА

ТРАВИЛЬЩИКИ В. ВЕДЕНЕЕВ, Е. ВЯЛКИН

А06363 ПОДПИСАНО К ПЕЧАТИ 17/V 1973 г.

ФОРМАТ 60×108 1/8. ОБЪЕМ 55,5. П. Л. УСЛ. Л. 66,6. УЧ.-ИЗД. Л. 63,355

ТИРАЖ 15 000 ЭКЗ. ИЗД. № 2-441. ЗАКАЗ № 3164 ЦЕНА 8 р. 51 к.

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

«СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА» ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ

СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ,

ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ

МОСКВА, М-54, ВАЛОВАЯ, 28

8 р. 51 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО“

Volume 2 of *The History of Art of the Peoples of the USSR* deals with the art of the Dark Ages, and in the case of some states—the Middle Ages. The period covered extends from the fourth century to the early thirteenth century when vast areas of the country came under the power of the Mongols. During the period considered here some remarkable monuments of architecture, of representational and applied arts were created in Central Asia, Azerbaijan, Armenia and Georgia. A considerable part of the volume is devoted to the art of the early Slavs and of Ancient Rus.

The authors set themselves the aim of summarizing and analysing, from the standpoint of aesthetic value, the extensive artistic material of this epoch of almost a millennium, and of showing its great importance in the general development of world artistic culture. At the same time they have attempted to indicate certain concrete ties between the art of various areas of what is now the USSR during the period under consideration.

The illustrations show the numerous works of architecture, painting, sculpture and applied arts, dating to this period.

ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР

2



ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР IV-XIII ВЕКОВ

Том 2 настоящего издания посвящен искусству раннего, а в некоторых государствах на территории СССР и зрелого средневековья. Нижняя граница периода — IV век н. э., верхний рубеж — начало XIII столетия, когда обширные территории страны попали под власть монголов.

В рассматриваемый период были созданы замечательные памятники архитектуры, изобразительного и прикладного искусства в Средней Азии, Азербайджане, Армении, Грузии. Значительное место отводится в томе искусству древних славян и Древней Руси.

Авторы тома ставили своей задачей обобщить и проанализировать с точки зрения эстетической ценности огромный материал искусства этой почти тысячелетней эпохи, подчеркнув его большое значение в процессе развития общемировой художественной культуры. Вместе с тем ими сделана попытка наметить определенные, конкретные связи между искусством различных земель на территории СССР в изучаемый период.

В иллюстрациях воспроизведены многочисленные памятники архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства, созданные в эту эпоху.